# N. STEINHARDT

# EU ÎNSUMI ŞI ALŢI CÂŢIVA

COLECŢIA
DACIA

COLECŢIA
DISCOBOLUL

*Spun cum am spus şi la editarea romanului „Călătoria unui fiu risipitor" (1995) că avem de-a face în această carte cu un alt fel de Steinhardt. Nu cu Părintele Nicolae, nici cu monahul Delarohia, ci pur şi simplu cu eseistul deplin, împătimit de operă, autor, împrejurări politice, felurite ideologii şi dictaturi, preocupat mereu de relaţia plină de învăţăminte folositoare, mai ales pentru vremea noastră, a insului, fie el scriitor sau personaj, cu istoria.*

**IOAN PINTEA**

EDITURA DACIA

IS 2-X

B 13522
22 89
E 228.900

N. STEINHARDT

# EU ÎNSUMI ŞI ALŢI CÂŢIVA

Colecția **DISCOBOLUL**

Coordonator **ȘTEFAN BORBÉLY**

Coperta de **LILIANA BOLBOACĂ**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale**
**STEINARDT N.**
**Eu însumi și alți câțiva** / N. Steinhardt.
Cluj-Napoca: Dacia 2001
p. 352, 20,5 cm (Discobolul)
ISBN 973-35-1182-X

821.135.1.4

© Editura Dacia
Cluj-Napoca, 3400, str. Ospătăriei nr. 4
tel./fax: 064/42 96 75
e-mail: edituradacia@hotmail.com
www.edituradacia.ro
București, of. poștal 16, sector 6
str. General Medic Emanoil Severin nr. 14
tel. 01/315 89 84, fax: 01/315 89 85
Satu Mare, 3600, B-dul Lalelei R13 et. VI ap. 18
tel. 061/76 91 11; fax: 061/76 91 12
Căsuța poștală 509; Piața 25 octombrie nr. 12
www.multiarea.ro
Baia Mare, 4800, str. Victoriei nr. 146
tel./fax: 062/21 89 23

Redactor și tehnoredactor: MONICA MARIA CREMENE
Comanda nr. 4201

***În atenția difuzorilor de carte.***
Timbrul literar se virează la Uniunea Scriitorilor din România,
cont 2511.1-171.1 ROL, BCR Unirea

***Lucrare apărută cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor***

N. STEINHARDT

# EU ÎNSUMI ŞI ALŢI CÂŢIVA

(eseuri noi şi vechi)

Ediţie alcătuită şi îngrijită
de IOAN PINTEA

Editura Dacia
Cluj-Napoca, 2001

Mulțumiri pentru ajutorul acordat în editarea acestei cărți domnilor

***Nicolae Grigorescu, Dumitru Gâvan, Luca Iancu Mihai și Vasile Cioarba***

# CUPRINS

Cuvânt înainte ..... 7
O problemă literară ..... 11
Neoclasicism? Neotradiționalism? ..... 17
Un mare critic burghez: Eugen Lovinescu ..... 26
Benda, Franța și Bizanțul ..... 31
Romanul-fluviu al lui Georges Duhamel
sau limitele moderațiunii ..... 48
Flaubert sau romancierul ..... 64
În jurul lui Proust ..... 70
Elementele operei lui Proust ..... 75
Personalitatea lui André Gide ..... 93
André Gide ca romancier ..... 110
Huxley – teist și romancier ..... 127
André Suarèz contra barbarilor ..... 140
Thomas Mann sau unde e locul artistului ..... 148
O problemă socială și mondenă: Gambetta ..... 155
Lion Feuchwanger despre clica național-socialistă ..... 169
Stefan Zweig și dictatura ..... 176
Franța vie: Péguy ..... 194
„Les Fossoyeurs" ..... 207
Diavolul prezent sau Malaparte în fața războiului ..... 213
Ultima piesă a lui Giraudoux ..... 225
Cu privire la Benjamin Constant ..... 231
Umbra lui Brutus ..... 235
Liberalism ..... 250
Note din *Revista Fundațiilor Regale* ..... 273
Bucureștiul nostru ..... 273
Icoana Maicii Domnului ..... 275
Numele străzilor ..... 277
Monotonie și exagerație ..... 278

Ludovic al XIV-lea pe ecran ..... 280
În tovărăşia marilor gânditori ..... 282
Arta, totală sau parţială ..... 285
Romancierul I. Peltz ..... 287
Philipps Oppenheim ..... 289
Un scriitor, un om ..... 290
Poeziile d-nei Hana Kawa ..... 292
Proust şi teoreticienii ..... 294
Pronosticuri academice franceze ..... 296
În preajma unei premiere de Cocteau ..... 298
Teoria nebuniei după Chesterton ..... 300
Toscanini în Manhattan ..... 302
Amintirea lui Pitoëff ..... 304
Înfrângerea radical-socialiştilor ..... 305
Pseudo-ştiinţa socială a literaţilor ..... 307
La Bruyère (1645-1696) ..... 309
Pascal sau Voltaire ..... 311
Glorie veşnică lui Clemenceau ..... 313
„Procesul" lui Kafka ..... 315
Nuvelele d-lui Ştefanopol ..... 319
Citind pe Courteline ..... 321
Slove de martiri ..... 323

ADENDA
Notiţă autobiografică ..... 327
Pictura europeană la începutul veacului: Fernand Khnopff ... 331
Turgheniev ..... 335
Fundoianu redivivus ..... 337
Domnişoara Nastasia: o justificare ..... 339
Citind despre pictura murală în epoca lui Matei Basarab ..... 341
O pictură fenomenologică ..... 344
Vraja lemnului ..... 347

# CUVÂNT ÎNAINTE

Dintr-o „Notiță autobiografică", destinată *Dicționarului scriitorilor evrei din România*, apărută la Tel-Aviv, pe care o publicăm în *Adenda* la volumul de față, aflăm că N. Steinhardt este colaborator al *Revistei Fundațiilor Regale* într-o primă perioadă – 1936-1939 – când, de fapt, își face și debutul, sprijinit de Camil Petrescu, cu eseul „Elementele operei lui Proust", și redevine într-o a doua perioadă – în 1945 – ca în 1946 să fie numit de Al. Rosetti în comisia pentru premierea tinerilor scriitori. Este dat afară de la „cea mai bună revistă interbelică a noastră", cum el însuși o numește, la cererea lui George Călinescu, în noiembrie 1947.

*

N. Steinhardt și-a dorit foarte mult, încă din timpul vieții, să-și vadă retipărite textele publicate în *Revista Fundațiilor Regale*. Dar n-a fost să fie așa. Sau a fost, însă pe jumătate. În 1988, Editura Eminescu a alcătuit prin grija și strădania (de prețuit și invidiat, îmi spunea Steinhardt) poetei Viola Vancea, o ediție de „eseuri vechi și noi", ciopârțite în fel și chip de cenzură, sub titlul „Prin alții spre sine". Un titlu fericit, dar cu un sumar nefericit (nu din pricina lectorului, se-nțelege) lipsit – o, tempora, o mores – de orice semnificație, în primul rând pentru autor, și nu în cele din urmă pentru cititor. Această carte, cu toată bunăvoința și strădania editorilor, a fost pentru Steinhardt un șoc nefericit: prilej de mâhnire, stupoare, supărare și amărăciune. Spune Viola Vancea (în revista „22"): „Apariția în această formă „prescurtată" cred că i-a accelerat sfârșitul. N. Steinhardt și-a renegat cartea confesându-se celor apropiați".

Depun această mărturie pentru că i-am fost aproape autorului, înainte şi după apariţia acestui tom, care are totuşi cel puţin două calităţi: provocarea poftei nesăţioase după un scriitor interbelic de excepţie şi promovarea într-o lumină bună şi clară a câtorva din eseurile noi risipite prin cărţi şi reviste şi, de data aceasta, antologate sub numele lui N. Steinhardt.

În autograful dat mie, pe 18 decembrie 1988, N. Steinhardt scria întristat şi profund supărat, printre alte complimente: „Lui Ioan Pintea [...] această carte slută pe care o reneg. Cu gratitudine, ciudă şi afecţiune, smeritul necăjit autor, persecutat de zânele cele rele ale tiparului".

Cu mult timp înainte de apariţia volumului „Prin alţii spre sine", smeritul „necăjit autor" era, cel puţin în faţa mea, fericit. Fericit că, în sfârşit, textele aproape uitate de mulţi cititori, dar pe care cel ce le scrisese le iubea atât de mult, vor fi retipărite. Îmi spunea, în desele noastre întâlniri de la Rohia şi în tainicele plimbări înspre Poiana Lighetului, că nădăjduia pentru ele o prefaţă de la Constantin Noica (care, din păcate, n-a mai fost scrisă, C. Noica trecând la cele veşnice între timp) şi că le găsise şi un titlu pe măsură: „Eu însumi şi alţi câţiva". Din textul Violei Vancea, publicat în revista „22", aflu că acest titlu a devenit nume de capitol şi în cele din urmă a fost scos definitiv din carte.

Fireşte, ediţia pregătită de N.Steinhardt pentru Editura Eminescu avea un alt sumar. Acest sumar nu mai poate fi respectat acum pentru că multe din textele cenzurate, după 1989 au apărut cu generozitate în alte volume, în alte culegeri de eseuri.

După apariţia cărţii la Editura Eminescu, evident cu titlul schimbat, nu l-am mai întrebat de ce titlul iniţial dispăruse cu desăvârşire, pentru că îmi era de ajuns amărăciunea (pe care i-o împărtăşeam) provocată de extirparea şi „fragmentarea" foarte multor „eseuri vechi", publicate de către N. Steinhardt nu numai în *Revista Fundaţiilor Regale*, dar şi în revista burgheză, *Universul Literar* ori *Libertatea*.

În mod paradoxal, apariția acestei cărți i-a adus fericitului monah nenumărate momente de ofuscare și revoltă. Nici vorbă de întristata fericire, cum se spune la Pateric, ci mai degrabă înverșunare, silă și nemulțumire.

*

Am considerat de datoria noastră să redăm cititorului, știind prea bine suferințele autorului și periplul textelor interbelice, această ediție restrânsă, care cuprinde în mare parte eseuri, recenzii și note, apărute în *Revista Fundațiilor Regale*. Excepție fac: „Un mare critic burghez: Eugen Lovinescu" („Revista burgheză"), „O problemă socială și mondenă: Gambetta" („Libertatea"), „În jurul lui Proust"(„Universul literar"). Am introdus și o *Adenda,* necesară, credem noi, cititorului, în măsura în care acesta are răgazul să mediteze asupra scriiturii (și de ce nu, biografiei) dinainte și după intrarea în monahismul ortodox al lui N. Steinhardt.

*

În final, spun cum am spus și la editarea romanului „Călătoria unui fiu risipitor" (1995) că avem de-a face în această carte cu un alt fel de Steinhardt. Nu cu Părintele Nicolae, nici cu monahul Delarohia, ci pur și simplu cu eseistul deplin, împătimit de operă, autor, împrejurări politice, felurite ideologii și dictaturi, preocupat mereu de relația – plină de învățăminte folositoare, mai ales pentru vremea noastră – a insului, fie el scriitor sau personaj, cu istoria.

*IOAN PINTEA*
mai, 2001, Chintelnic

# O PROBLEMĂ LITERARĂ

Există în literatura universală o problemă care nu poate scăpa nici unui cititor atent, care-l urmăreşte de mult şi pe scriitorul acestor rânduri. Ea se aşează într-un domeniu deosebit de gingaş şi foarte obscur: acel al raporturilor dintre creator şi personaje. Cercetătorii misterelor literare ştiu de mult că marii scriitori susţin realitatea unei dependenţe aproape totale a lor faţă de ceea ce vulgul crede că e fabricat de ei după bunul lor plac şi la libera lor voinţă. Punctul de vedere al artiştilor e că personajele li se impun, că firile şi reacţiunile lor sunt autonome şi că doar angrenarea lor într-un complex numit *acţiune* sau *analiză* intră sub discreţionarul lor control. Romancierul, în acest sistem, ar fi gata să creadă că eroii săi trăiesc în lumea imaginară o viaţă proprie. Din acea lume n-ar fi exclus să treacă într-a noastră, aşa cum vrea anecdota după care un glumeţ, anunţând lui Balzac, cufundat în lucru, vizita d-nei Mortsauf, s-a ales cu răspunsul calm: „Să poftească".

Problema de care e vorba aici e mai complexă, pentru că se referă la o evoluţie a raporturilor dintre creator şi creaţie. Dacă artistul e obligat să se supună particularităţilor personajului său, putem presupune, cel puţin, că îl cunoaşte dintr-un început; că va fi silit să se abţină de a-i impune gesturi care nu se încadrează firesc în caracterul lui, dar că ştie cu cine are de a face. Cu toate acestea vedem cazuri ilustre în care, pentru însuşi creator, creaţia constituie o surpriză în care creatorul, în cele din urmă, trebuie să-şi schimbe părerea; în care se produce o adevărată răsturnare a poziţiei iniţiale şi a însăşi intenţiilor autorului. Cititorul în aceste cazuri, nitel buimăcit, nu poate să nu surâdă, înduioşat omeneşte, dar şi înfricoşat. Îşi dă seama că se află în pragul lumii aceleia tenebroase a creaţiei, în faţa căreia se

opreşte plin de o teamă respectuoasă. Dar iată, vedem că artistului propria fire şi firea personajului îi joacă feste.

*

Un prim caz notoriu e al însuşi isteţului hidalgo Don Quijote de la Mancha. Cervantes, fără îndoială, porneşte cu ironie crudă. Dar cu cât înaintează, cu atât îşi modifică atitudinea. Din ce în ce, Don Quijote e mai puţin caraghios. În *partea întâi* tonul se menţine aproape exclusiv sarcastic. Dar în *partea a doua*, Cervantes se înduplecă neîncetat. Don Quijote nu mai e un ţicnit şi un neghiob, e un amestec de nebunie şi înţelepciune. Aceasta e părerea pe care i-o face distinsului şi bunului Don Diego, care-l apreciază şi-l stimează. Dintr-un început, Cervantes i-a recunoscut lui Don Quijote o calitate: curajul sincer. Don Quijote ia turmele drept armatele lui Alifanfaron, dar se repede neînfricat în luptă; e ridicol când cere să se deschidă cuştile cu lei, dar stă dârz în faţa leului. Apoi însă Cervantes nu-i contestă nici bunătatea, nici omenia; nici chiar gustul, bunul simţ, cultura, judecata. Când Don Quijote dispare şi Alonzo Quijano îşi dă sufletul, scena nu mai permite nici o îndoială: Cervantes e mişcat până la lacrimi şi de abia dacă vrea să-şi mai reamintească de caricatura de la care a pornit. Menajera şi nepoata care altădată se văitau; preotul şi bărbierul care condamnau; Carrasco care râdea; toţi plâng. Contradicţia e flagrantă: stilul usturător şi răutăcios de la început (pe alocurea vulgar) e acum bonom şi dulceag, iertător şi împăcat.

Cervantes oferă un prim exemplu de astfel de transformare. Altul, tot atât de clar, îl dă Dickens. Cartea *Actele postume ale Clubului Pickwick*, publicată în fascicole, porneşte ca o farsă. În primele capitole, atât Pickwick cât şi însoţitorii săi, Snodgrass, Winkle şi Tupman, sunt perfect ridiculi. Mai apoi însă, Pickwick îl întâlneşte pe Sam Weller şi, în prezenţa acestui Sancho Panza, Pickwick devine din ce în ce mai asemănător cu Don Quijote cel

din faza finală. Cunoştinţa cu familia Wardle ajută mult dezvoltării părţii patriarhale şi simpatice a caracterului d-lui Pickwick. În procesul Bardell, Pickwick se adevereşte cinstit şi inimos; la închisoarea din Fleet Street, unde-l întâlneşte şi-l iartă pe Jingle, generos la culme; cu Bob Sawyer şi prietenii lui e un englez vesel, amator de punch şi glume; şi cu cât timpul trece, cu atât se dovedeşte mai clar că devotamentul lui Sam Weller pentru stăpânul lui e pe deplin îndreptăţit. La sfârşit, d-l Pickwick e de nerecunoscut. Don Quijote se schimbă în ultimele clipe ale vieţii, pe noul şi înţeleptul Quijano îl zărim numai înainte de a se pierde în veşnicie, dar despre Pickwick aflăm că se retrage la ţară, alături de prietenii lui, Wardle, că va face mult bine tuturor şi va trăi în nedezminţită prietenie cu credinciosul lui Sam. De mult de altfel, d-l Pickwick încetase de a fi bufonul din primele fascicole. Devenise, incontestabil, un venerabil gentilom, demn de a fi oaspete de onoare al celei mai frumoase, mai vesele şi mai creştineşti serbări de Crăciun.

Lui Alphonse Daudet, cu Tartarin, i se întâmplă o aventură asemănătoare. Tartarin de Tarascon e un mincinos fără pereche şi poveştile lui de vânătoare în Africa sunt ticluite după anecdote marseilleze. În *Tartarin sur les Alpes* nuanţa e alta. Tartarin nu mai e legendarul meridional, incapabil de a spune adevărul, e şi un om socotit, cuminte şi înzestrat cu un suflet blând. În cele din urmă, volumul *Port-Tarascon* prezintă un om cu totul nou. Faţă de Costecalde şi cei ce-l sprijină, simbolizând răutatea şi invidia, Tartarin apare ca o figură a gentileţei şi bunăvoinţei. E adevărat că ironia rămâne (când Costecalde dispare cu singura barcă de pe insulă, guvernatorul Tartarin dă un decret prin care anunţă că fugarii vor fi urmăriţi de îndată), dar ce departe suntem de Tartarinul primului volum! Englezii, care descoperă ciudata colonie de pe insulă, îl primesc – îmbrăcat în mantia de guvernator – cu stimă, apoi, cunoscându-l, cu simpatie. Ca Don Quijote şi ca Pickwick, Tartarin a părăsit masca forţată a comicului; e venerabil. După proces, retras acasă, exilat din

Tarascon, îndurerat şi obosit, Tartarin nu mai trăieşte mult. Mort poate de inimă rea, victimă a unei afaceri necurate în care buna lui credinţă a fost totală, Tartarin se urcă desigur la ceruri.

Un scriitor care-şi impune mereu răceala şi imparţialitatea, ca Galsworthy, nu-şi poate îngădui o înduioşare atât de evidentă. Cu toate acestea, a fost şi el forţat să acorde un final nobil şi patetic unui personaj pe care-l ura din toată inima, pe care-l urmărise fără cruţare de-a lungul a trei mari volume. Soames reprezintă în familia Forsyte elementul cel mai antipatic pentru Galsworthy, el e *proprietarul*, fiinţă umană capabilă numai să cumpere şi să stăpânească, incapabilă să înţeleagă dragostea, pentru care frumuseţea e doar un bun şi oamenii, ca şi obiectele, sclavii banului său. Soames e desigur un soţ model şi o iubeşte sincer pe Irene; când totuşi Irene, din senin, vrea să-l părăsească, autorul nu ezită o clipă şi trece cu totul de partea femeii. Suferinţele îndelungate ale lui Soames le urmăreşte cu satisfacţie; viaţa lui, îndestulătoare dar goală, o priveşte cu indiferenţă. A doua lui căsătorie e tot un eşec, şi Galsworthy surâde şi mai departe. Dar apare ceva nou: e Fleur, fata lui Soames. Şi faţă de aceasta Soames nu mai e decât un biet părinte, gata să admită orice, să răsfeţe, să aprobe, fără interes şi fără pretenţii, dispus oricând la sacrificiu. Soames moare într-un incendiu, dând dovadă de mare curaj, şi Galsworthy, în fine, se înclină. În acel an, de altfel, în 1922, Soames nu mai era pentru Galsworthy un duşman; în prezenţa generaţiei noi, era aproape un aliat, un om de-al lui. Apoi intervine războiul şi-i unise.

În afara romanului propriu-zis, ciclul Forsyte-ilor mai cuprinde câteva istorioare publicate sub titlul *On Forsyte Change*. Una din aceste istorioare, *Soames and the Flag*, îl arată pe inamicul lui Galsworthy pus într-o zi pe stradă în faţa drapelului ţării şi cuprins de dragoste şi acel nedesluşit sentiment englez complex, care formează ceea ce se numeşte aiurea patriotism. Nu mai încape nici o îndoială: e şi sentimentul lui Galsworthy, uniunea sfântă i-a apropiat definitiv şi indisolubil, i-a împăcat.

Vedem aşadar că un Cervantes, un Dickens, un Daudet sau un Galsworthy păţesc ca profetul Bileam, vor să spună una şi sfârşesc prin a descrie alta, ajung fără voie de la sarcasm la lirism. Explicaţii pot fi multe şi subtile. Să fie la aceşti oameni mai multă compasiunea mai puternică decât orice altă hotărâre? Să fie bunătatea lor funciară, puterea lor de pătrundere atât de adânci încât prin înţelegere să nu poată ajunge decât la iertare? Sau ne aflăm în faţa unui sentiment mai omenesc, mai simplu? Obligaţiunea, în toate aceste cărţi lungi, face pe autor să se apropie de erou? Filosofia modernă, prin teoria evoluţiei creatoare, oferă şi ea o soluţie: când scriitorul porneşte la lucru, dispune de anumite date. Mai târziu, acestea ies de sub controlul lui, evoluează în mod imprevizibil şi duc la un produs final neaşteptat. Acestei soluţii i se cuvine o adăugire: finalul imprevizibil corespunde intenţiilor nedesluşite ale autorului, necunoscute chiar lui.

Dickens vrând să-şi bată joc de un orăşean englez dornic de aventuri, Daudet zeflemisind meridionalul exagerat, Galsworthy atacând burghezul, Cervantes ridiculizând cavalerismul medieval erau totuşi conştienţi de caracterul omenesc al tipurilor la care se refereau, şi înapoia greşelilor, nebuniilor sau maniilor lor, vedeau impulsul spre ceva superior. Altfel nu ne putem explica triumful mondial al lui Don Quijote; dacă ar fi fost un simplu personaj de comedie bufă, un maimuţoi, o parodie, nu reuşea să cucerească atâtea generaţii şi să se aşeze pe rândul dintâi al eroilor care mângâie pe oameni de tristeţile vieţii. Să fi părăsit posteritatea complet pe Cervantes şi să fi dat operei lui cu totul alt înţeles? E greu de crezut. E mult mai probabil că posteritatea a înţeles intenţia reală a lui Cervantes, aceea care în carte s-a arătat timid, pe alocurea mai clar şi la sfârşitul *părţii a doua* evident. S-ar deduce de aici că şi pentru Cervantes (cel puţin inconştient) Don Quijote a fost nu numai o şarjă, ci şi un idealist, veşnicul luptător cu morile de vânt, aşa cum l-au conceput şi l-au

îndrăgit toate generațiile de trei veacuri încoace. Dickens a cutezat să rupă cu modelul de la care pornise în plină povestire și să creeze cu îndrăzneală (- marele comandant, spunea Napoleon, e acela care își poate modifica planul în toiul luptei -) un tip nou, mai apropiat de geniul lui. Cervantes, mai fidel ideii inițiale, continuă să-l pună pe bietul Don Quijote în situații imposibile; dar e sigur că o face cu un efort care nu scapă nimănui.

Fireşte, e o deosebire: Soames Forsyte sau Tartarin nu ocupă locuri de frunte ca Don Quijote sau d-l Pickwick. Dar toate exemplele sunt elocvente. Dacă ar fi fost simple ironii, niciodată aventurile lui Don Quijote și ale d-lui Pickwick nu ar fi cunoscut trăinicia și universalitatea. Dar chiar Soames Forsyte și Tartarin nu s-ar fi impus ca simple caricaturi. Povestirea îndelungată, întocmai ca viața, a sfârșit prin a scoate în vileag ceea ce era ascuns? Cu sau fără voia lor, Dickens ne-a arătat că îl considera și el (nu numai Chesterton) pe d-l Pickwick ca demn de a fi în paradis și Cervantes pe Don Quijote ca partea naivă, dar curată și înaltă, a sufletului nostru.

Dacă e așa, problema nu mai e una de urmărire a evoluției creatorului, ci de pătrundere a intențiilor lui autentice. Problemă care se pune și comentatorilor și creatorului însuși. Din date atât de complexe, elementul cel mai precis și mai viu rămâne personajul creat, oricât ar fi de difuz. Pentru că oricât ar fi de ciudat, putem spera că se va desluși net într-însul, până la urmă, care a fost viziunea omenească de bază care a determinat crearea lui. Pe aceasta, autorul n-o poate ascunde; se comunică fără voia lui. Așa cum o pictură transmite culoarea orei la care a fost schițată, cum o muzică redă tonalitatea sufletească ce a gândit-o, și o figură imaginară reproduce intențiile omului din inima căruia a fost zămislită. Mesajul poate fi cifrat cât de abil; sau, dimpotrivă, cât de neglijent. N-are a face, cheia cifrului o găsim în noi înșine – și citirea nu poate să nu se facă exact.

# NEOCLASICISM? NEOTRADIȚIONALISM?

*„Oh! Je t'en prie, ne t'isole pas de ton temps."*
HENRI FRANCK

Arta modernă în întregul ei – fie că e vorba de literatură, muzică sau plastică – pare dominată de două mari curente: al întoarcerii la clasicism sau al revenirii la acele forme ale trecutului care nu fac parte din perioada numită în fiecare patrimoniu național clasicism. În fapt, tendința e aceeași; o înapoiere spre ceea ce a fost. Unii aleg ca model veacul în care arta e îndeobște recunoscută ca fiind mai pretutindeni „clasică"; alții se referă la celelalte epoci, la evul mediu și la prima încercare de revenire a acestuia, care s-a numit la începutul veacului trecut romantism. Să fie faptul că în multe țări arta, pe timpul înfloririi clasicismului occidental, nu atinsese încă o statornicire? Să fie ideea că arta franceză, aceea care în veacul al XVII-lea a strălucit cel mai puternic în Europa, li se pare prea universal accesibilă? Să fie gustul pitorescului, atracția pentru ce e minor și mai puțin cunoscut? Oricum, cei ce se numesc neotradiționaliști vor mai ales o artă inspirată din temele și năzuințele medievale. În fața lor neoclasiciștii arată necesitatea regulilor, predică cultul formei reci și îndemnă la țintă olimpică.

Din această ceartă sunt dispus să reținu nu deosebirile, ci punctul comun, deosebit de grav: dorința de a crea ceva artistic, pe cale de imitație și de revenire la trecut. În asemenea condiții arta mi se pare condamnată. Că ni se oferă ca model evul mediu sau clasicismul, mi-e indiferent. E deopotrivă vorba de o lucrare ce vrea să nesocotească lumea și timpul în care se produce, ce-și închipuie că poate da emoții făcând apel la elemente iremediabil moarte.

S-ar putea să fie invocat însuşi spiritul clasicilor francezi, al acelora care au imitat pe antici. Ar fi greşit. Autorii tragici ai veacului al XVII-lea au luat de la greci doar câteva subiecte, pe care le-au prelucrat după sentimente şi concepte proprii societăţii şi evului lor. Prin pilda celor vechi, francezii mai vroiau apoi să desăvârşească puritatea formală. Nu era la ei o teorie artistică, mai degrabă o terapeutică lingvistică şi mintală. Cei cărora noi le spunem astăzi în şcoli clasici au fost modernii timpului lor. *Fedra* lui Racine era o noutate greu acceptabilă şi s-a impus cu greu. Boileau a intrat în Academie ca reprezentant al modernismului, împotriva candidatului literaturii oficioase, Chapelain, ai cărui numeroşi prieteni îl susţineau vehement. Moraliştii sunt oamenii saloanelor, *caracterele* sau *maximele* lor nu au decât numele comun cu ale celor din vechime.

Acest lucru, neotradiţionaliştii veacului al XX-lea nu l-au înţeles. Paul Claudel a crezut că e suficient să dea piesei *L'annonce faite à Marie* subtitlul de „mister modern" pentru a reuşi să creeze într-adevăr un mister modern. Dar *L'annonce faite à Marie* nu e modernă, pentru că se ocupă de lucruri curat medievale, cu desăvârşire inexistente şi imposibil de conceput în lumea modernă. Şi nu e misterioasă, pentru că oamenilor din zilele noastre aluziile, temerile şi temele rezervate unei aventuri medievale nu le mai pot cu nici un preţ şi cu cea mai mare bunăvoinţă din lume da nici un fel de fior al misterului. *L'annonce faite à Marie* e o palidă imitaţie, şi tare recitativă; nici măcar un mister medieval nu e, căci tot timpul simţim efortul, construcţia voită dinadins, omul modern care se schimonoseşte inutil – obosindu-ne şi pe noi – înapoia măştii medievale fabricată pentru circumstanţă.

Altă operă teatrală constituie în mod real un mister modern şi indică drumul cel bun. E *Jean Le Maufranc*, capodopera lui Jules Romains, care merită să fie socotită modernă şi misterioasă în acelaşi timp pentru că lucrează cu elemente specifice epocii noastre şi realizează prin ele senzaţia de mister. Nu lepra, nu

peșterile, nu peșterile miraculoase pot înfricoșa sufletele modernilor. Dar fiscul, poliția și etatismul sunt entități destul de vii, de puternice și de nelămurite încă pentru a ne putea da nouă groaza și senzația misterului. Rezultă de aici că misterul n-a dispărut în lumea modernă, după cum nici poezia. S-au produs doar deplasări: altele sunt astăzi faptele sau ideile care dețin izvorul farmecului sau taina fricii. Degeaba încearcă artistul neoclasic sau neotradiționalist să provoace emoția publicului prin reproduceri de pe vitraliile catedralelor, prin lazarete de leproși sau acorduri de clavecin. Cu câtă ușurință însă atinge direct sufletele semenilor săi artistul modern care, ca Jules Romains, invoca realitățile vieții moderne și instituțiile ei, pentru a extrage din ele tot misterul pe care-l conțin. Zbuciumul lui Maufranc, prins în angrenajul societății noastre complicate, amenințat din toate părțile de puternicele ei posibilități de control și opresiune, evoca la fiecare individ sentimente asemănătoare și conține deci materialul necesar pentru a sugera, pentru artă adică. Jules Romains a făcut, procedând cu date moderne, clasicism. În *Knock* cu știința modernă, în *Dictatorul* cu politica modernă, în *Donogoo-Tonka* cu finanța modernă. Neoclasicismul se folosește doar de etichete; e o sforțare, o copie dinainte sortită artificialității; clasicismul e un rezultat firesc, al metodei celei bune: tratarea curajoasă, sinceră, cu mijloace formale indiscutabile, a unei stări sufletești a omului, provocată de împrejurări proprii timpului autorului său – când există puterea de abstractizare necesară – așezată în afara contingențelor temporale.

*

Neoclasiciștii și neotradiționaliștii nesocotesc câteva adevăruri elementare:

*Primul*: cel mai mare omagiu pe care-l putem aduce unei școli sau unei metode nu e de a le imita, ci de a le continua.

Imitația, firește, e mai ușoară. Dar produce numai lucruri nule, poate minore, în cea mai bună ipoteză oarecum interesante. E cazul picturii pre-rafaelite, așa cum a încercat s-o refacă școala engleză a lui Dante Gabriel Rosetti și a grupului din jurul său. (Pentru a nu vorbi de Puvis de Chavannes al cărui eterism medievalizant e absurd și ridicol.) Imitația rămâne întotdeauna un procedeu al inteligenței, când nu e doar o simplă abilitate. Rezumatul nu poate fi de aceea în cele mai fericite condiții decât o reușită intelectuală, nicidecum o operă capabilă de a pătrunde până la suflet. Multe din încercările neoclasice ale lui Strawinsky, atât de spirituale, atât de culte, atât de subtile, rămân în zona intelectului doar. Există, în literatură, un groaznic neo-proustianism, asemănător neo-clasicismului. Fenomenul e același; imitația, în ambele cazuri, pare a fi o oglindă fermecată: ea mărește defectele, dar nu reflectă calitățile.

A iubi cu adevărat un stil înseamnă a ți-l însuși până-ntr-atâta încât să devii capabil, dacă ai ceva nou de adăugat, să-l depășești. O artă vie, a spus Rodin, e aceea care continuă. În *Jean Le Maufranc* sau în *Dictatorul* nu e nici stilul clasic, nici decorul; sentimentele sunt altele, problemele nebănuite pentru veacul al XVII-lea; dar retrăiește întrebuințarea metodei clasice, intensitatea e aceeași. La prima vedere, teatrul lui Jules Romains n-are nimic comun cu clasicii; analogia e mai adâncă, vine din mentalitate, din puterea de concizie, din urmărirea fără teamă a caracterului omenesc până la capăt, din capacitatea de a privi adevărul în față și de a reține din complexul firii umane numai esența. O bună parte a pieselor lui Giraudoux tratează subiecte clasice. Giraudoux nu cade în păcatele neoclasicismului, dar ironia lui cu totul nouă, sensibilitatea lui modernă, imaginile lui originale, adăugate urzelii vechi, tot nu pot să dea impresia clasicismului adevărat: pentru că-i lipsesc lui Giraudoux câteva din acele însușiri psihologice fără de care poezia, oricât de grațioasă, nu atinge gradul clasic: simțul moral, puterea de voință, luarea în serios a lucrurilor, precizia, deosebirea

prim-planului de secundar. Courteline, pe de altă parte, scriind actul al VI-lea al *Mizantropului*, a crezut că face clasicism. Oricât de minunată ar fi pastişa lui, oricât de incontestabil de izbutită, ea n-a crezut de nobilă, rămâne o pastişă. Clasic e Courteline când îl creează pe La Brige, Alcest modern, în conflict cu oamenii legii din zilele noastre şi cu articolele codicelor moderne – sau pe Boubourroche, Arnolphe burghez.

Neoclasiciştii vorbesc de respectul regulilor şi de superioritatea formei. E de la sine înţeles. Dar dacă regulile acoperă o simţire searbădă, n-au nici o semnificaţie; devin interesante la un suflet care se înfrânează când li se supune. Iar forma, dacă nu apără sentimente sincere şi nu serveşte la mai uşoara lor transmitere, e şi dânsa moartă. Clasicii, respectând regulă şi forme, pe care şi le impuneau, îşi spuneau cuvântul lor nou, cu totul nou şi puternic. Pentru Racine, observă Mauriac, regulile sunt parcă un imbold: cu cât se mărgineşte mai mult, cu cât îşi fixează mai grele obstacole, cu atât se adânceşte şi pare mai la largul lui. Când dintr-o artă rămân doar aspectele şi prescripţiile, jocul e sfârşit, maşina lucrează în gol. Ca şi virtutea, mântuitorie doar la oamenii pătimaşi, forma e justificată numai de un fond prea tare pentru a fi expus de-a dreptul.

*Al doilea*: marile teme constituie, prin frumuseţea lor, izvoare inepuizabile de inspiraţie.

Când Flaubert îi scrie lui Bouilhet că ceea ce a determinat compunerea elegiilor romane nu e epuizat, că numai locurile comune şi peisajele cunoscute sunt de o frumuseţe nesecată, el răspunde acelora care aveau să pretindă că tratarea marilor subiecte impune o anumită prezentare. În realitate, Racine a putut relua teme tratate de Sofocle sau Euripide în forme încă nemaiîntâlnite, ba chiar a putut descoperi prin ele sentimente încă nevidenţiate de artă şi neexplorate de ea.

Ideea neoclasiciştilor că temele veşnice cer neapărat întrebuinţarea formelor autorilor clasici (de ce nu şi a versului alexandrin?) e o eroare grosieră. Marile teme sunt destul de

rezistente pentru a putea fi întrebuințate în orice stil, orice vers, orice proză. Independente de materialul formal la care au recurs, Proust, Debussy, Pirandello, Joyce, Utrillo, J. Romains – fără a fi neoclasici și fără a recurge la tehnice vechi – au dat opere clasice.

*Al treilea*: Nu poți crea în artă fără dragoste. A crede că poți reda o societate fără a fi pătruns de poezia ei, a socoti că poți fi artist modern urând lumea modernă, e o erezie cumplită.

Dacă un Duhamel condamnă mașinile și neagă feeria lumii industriale, greșește un eseist. Dar ca un creator să poată crede că ar fi în stare să realizeze ceva pe plan artistic privind cu ură sau dispreț civilizația noastră, e o copilărie. Artiștii care se declară împotriva mașinilor (și prin acest cuvânt subînțeleg toate aspectele lumii a cărei notă dominantă ele o constituie) nu pot da opere valabile. Greșeala, spune Chesterton, provine din faptul că nu sunt îndeajuns admirat. „Păcatul e că oamenii sunt mecanici, nu că locomotivele sunt mecanice." Chesterton voia adică să evidențieze răceala artiștilor în fața lumii noastre, lipsa lor de entuziasm și înțelegere poetică. El, Chesterton, era un om modern; și cu toate teoriile lui tradiționaliste, n-a fost niciodată un neo-tradiționalist. Principiile lui sociale și religioase le deducea din realitățile (sau metafizicele) lumii în care trăia; tradiția la care se referea o verifica în funcție de împrejurările (sau visările) actuale; poezia pe care o scria, deși ortodoxă, o extrăgea exclusiv din privirea vieții unui mare oraș, cu ziarele, străzile, casele și coșurile lui de fabrică. Un alt tradiționalist care a fost un om modern era Péguy, credinciosul care se ruga în autobuze și care pentru „apărarea cetăților lumești" a murit în „războiul drept". Péguy, ca și Chesterton, iubea cu entuziasm viața, lumea și ideile veacului nostru. Teoriile lor, ale lui Chesterton și ale lui Péguy, nu importă. Reținem doar căldura lor, putința lor de integrare în poezia timpului, care trebuia să-i ducă neapărat la o artă vie, nu la construcții hibride în care nici trecutul nici prezentul n-au personalitate. De altfel, remarcă André Lhote (*Traité du paysage*), teoriile nu împiedică niciodată

creația; dimpotrivă, lipsa lor provoacă monotonia și plictiseala. Se cere doar ca artistul alegând o tehnică, oricare ar fi ea, s-o împingă la limitele ei extreme, s-o ducă la „un grad de exasperare maximă". În artă, continuă Lhote, nu există progres, ci o descoperire încântată a unor procedee oricât de vechi; esențialul e ca această descoperire să fie entuziastă și încântată, iar nu o simplă moștenire rece și searbădă.

Orice neoclasicism sau neotradiționalism stă pe poziții diametral opuse acestor constatări. Chiar în cazul în care sunt însoțite de o cunoaștere cât de adâncă, de o înțelegere cât de sinceră a trecutului. Firește, nu e vorba să respingem prin definiție orice reconstrucție artistică a trecutului. O carte cum e *La double Maîtresse* a lui Henri de Régnier, în care autorul retrăiește spiritul veacului al XVIII-lea sincer, uluitor de perfect, în tot cuprinsul lui – probabil pentru că simte și gândește și el în bună parte ca un om al acelui veac – rămâne o lucrare maestră. E admisibilă pentru că nu implică o dorință teoretică. Nimeni nu poate interzice afinitățile sufletești și preferințele istorice. Nici schițele lui Aloysius Bertand, acele reproduceri literare după Jacques Callot și Rembrandt, adunate sub titlul *Gaspard de la Nuit*, nu sunt neotradiționaliste; sunt adevărate transpuneri în trecut, valabile prin comparație doar, sortite să rămână secundare pentru că vor fi mereu raportate la modele recunoscute de posteritate ca supreme într-un anumit moment al istoriei, dar nesupărătoare, pentru că constituie o mărturisită evadare din contemporaneitate într-o epocă preferată.

A condamna o societate nu înseamnă de altfel a nu o iubi. Alcest se retrage, dar știm prea bine de câtă dragoste e capabil. Și *Candide* e o carte străbătută în întregime de afecțiunea autorului pentru lume și oameni, de afecțiunea acelui autor care se revoltase împotriva cutremurului de pământ de la Lisabona. Iar Jean Le Maufranc răspunde, când i se spune că-i lipsește poate un simț: „De fapt, sunt mai modern ca ei, societatea lor o simt mai bine ca ei".

*Al patrulea*: originalitatea în artă, ca şi în ştiinţă, presupune cunoaşterea trecutului.

Neoclasiciştilor şi neotradiţionaliştilor care, orice ar fi, par nişte cunoscători excelenţi şi nişte admiratori pasionaţi ai trecutului, le obiectez că nu-l cunosc; că sunt sortiţi să nu creeze pentru că, ignorând trecutul, vor descoperi mereu cele mai răsuflate vechituri şi vor obliga arta să stagneze în veci. Orice descoperire presupune temeinica stăpânire a ceea ce s-a făcut până la un anumit moment şi nu e decât pasul următor într-un lung şir de raţionamente.

Numai cunoaşterea istorică, spunea Ortega y Gasset, evită erorile naive ale trecutului. „Trecutul e un strigoi, revine, revine mereu, de aceea singurul mijloc autentic pentru a scăpa de el nu e de a-l izgoni, ci de a-l lua în consideraţie. Avem nevoie de istoria întreagă pentru a vedea dacă suntem în stare să ne liberăm de ea, să nu recădem într-însa". Neotradiţionaliştii adaugă o eroare în plus: ei nu numai că „recad în istorie", dar mai şi vor să nesocotească Renaşterea. Or, mişcarea de orice fel care voieşte să treacă peste progresele realizate între secolele XV şi XIX şi să le considere nule şi neavenite e artificială. „Un sentiment, o idee religioasă care s-ar menţine în dezacord cu achiziţiile şi experienţele irecuzabile ale spiritului omenesc în ultimele veacuri ar fi incapabilă de orice dezvoltare nouă în sânul lumii moderne." Aceste cuvinte ale lui Pierre Lassere, un tradiţionalist, mi se par hotărâtoare. Nouă, cu adevărat nouă nu poate fi o idee sau o artă numai când rezultă din tradiţia anterioară şi când, cunoscând-o şi respectând-o, e totuşi bine hotărâtă s-o continue şi s-o depăşească, nicidecum s-o imite. Suntem astfel readuşi la ideea că trecutul nu e o formă cristalizată. Doar în conceptul unui teoretician extaziat poate el părea astfel. Trecutul e în realitate nu un program sau o călăuză, ci un impuls, o experienţă aglomerată care impune cercetarea şi lucrul înainte fiecărui nou gând, fiecărei noi simţiri moderne.

Aşa înţeles, cuvântul *modern* se opune şi *antimodernului* şi

*ultramodernului.* Jaques Maritain, apărând titlul cărții *Antimoderne*, se declara gata să se recunoască ultramodern. Suspectă atitudine. Văd aici sau condamnarea, în numele trecutului, a prezentului, sau dorința de o noutate care să nu aibă nici o legătură cu tradiția și care deci, *neputând fi un progres* (căci n-are la ce fi raportată), are toate șansele să fie un regres. Numai prin stabilirea legăturii dintre trecut și prezent evităm acest dublu pericol. O artă modernă vie trebuie să ia în considerație trecutul; să nu caute a se înapoia la dânsul, oricare ar fi stadiul la care l-ar considera (clasicism, medievalism); să nu uite că timpul nu poate fi oprit, nici măcar retrospectiv; să-l continue, ajungând astfel fără voie la un nou *clasicism*, mai puternic, mai trainic, mai curat, mai natural decât orice *neoclasicism*; sau, la un nou *romantism*, măcar mai interesant, mai sincer, mai pitoresc decât orice *neotradiționalism* romantic.

# UN MARE CRITIC BURGHEZ: EUGEN LOVINESCU

Critica ajunge pe acele culmi despre care vorbea Sainte-Beuve şi care o apropie de creaţie, numai atunci când, părăsind examinarea izolată a unei opere sau chiar a unui curent literar, devine prin punerea operei la locul ce-l ocupă în viaţa socială, în lumina problemelor politice ale timpului, în conflictele de idei care frământă o societate – critică culturală. Pentru aceasta are nevoie de ajutorul istoriei, al literaturii comparate, al ştiinţei sociale, mai ales de ceea ce francezii înţeleg şi exprimă atât de bine prin: cultură generală, de ridicarea celui ce-o aplică la nivelul unui examinator priceput al unei lumi întregi. E. Lovinescu îndeplinea condiţiile cerute; erudit, talentat, a putut pune literatura românească în legătură cu societatea şi istoria românească. Cu siguranţă ştiinţifică a putut prezenta într-o formă elegantă şi în proporţii care o fac accesibilă nespecialistului, o sinteză de interpretare critică a unui veac de lupte, transformări şi realizări literare, politice şi sociale. În *Istoria civilizaţiei române moderne*, E. Lovinescu pune bazele sistemului său de critică literară, extras din examinarea cerinţelor societăţii.

Istoria civilizaţiei române moderne e afirmarea unei convingeri burgheze. Curentele ideologice dinainte de jumătatea veacului al XIX-lea şi până la închegarea de astăzi sunt tot atâtea posibilităţi de delimitare a poziţiei criticului. Dacă rezistenţa misoneistă e privită cu răceala celui ce-şi dă seama de ineficacitatea ei, propunerile inovatorii care nu au la bază o realitate serioasă sunt prilej de ironie şi constatare a superficialităţii unui sistem inventat. Înverşunarea unor ideologi împotriva formelor trainice ale progresului, dispreţul poetic pentru veac, frazeologia nejustificată a unor gânditori romantici sunt respinse sistematic, pentru ca, punând deoparte exaltările

exagerate, să se deosebească - vie şi puternică - necesitatea *liberalismului românesc.* Şi argumentarea e făcută numai pe planul influenţelor ideologice, fără a face apel la metoda materialistă pe care un alt apologet al liberalismului, Şt. Zeletin, şi-a însuşit-o şi a aplicat-o la fiece moment.

Curajul moderat al lui E. Lovinescu e rar. Recunoscând noutatea, nu depăşeşte limitele; apreciind trecutul, ştie să selecţioneze dintr-însul. Ce ne învaţă procesul formaţiunii civilizaţiei române moderne? Că e în cea mai bună parte prelucrarea influenţei apusene: asimilarea ei, după ce a fost imitată, adusă de *vântul veacului.* Aşa fiind, literatura trebuie încadrată în ceea ce este pe de o parte o realitate, pe de alta un ideal. Aplicarea principiilor de bază în cadrul mai strâmt al literaturii propriu-zise e ceea ce reprezintă cele şase volume ale *Istoriei literaturii române contemporane.* Ideologia lovinesciană rezumându-se la o atitudine optimistă şi progresistă, înseamnă că se va bizui pe scriitorii îndreptaţi cu gândul spre prezent, stăpâni pe subiecte şi un stil de valoare apuseană. Când se poate spune de un scriitor că e sincronic? Răspunsul la această întrebare esenţială e empiric şi tras din examinarea evoluţiei literaturii de seamă din Occident. Aceia arată că romanul a evoluat *de la liric către epic.* Dacă aşa se prezintă tendinţa dezvoltării lui, rezultă că românul va fi cu atât mai sincronic (şi deci cu atât mai însemnat, mai reuşit) cu cât va fi mai epic şi mai obiectiv. În acelaşi timp, ca şi civilizaţia, proza a trecut de la preocupări şi acţiuni rurale la peisaje şi personaje urbane. În oraş deci trebuie să privească romancierul, acolo să caute izvorul inspiraţiei sale, pe care o va realiza prin descrierea faptelor şi conflictelor altele decât cele răsuflate ale unor idile şi drame câmpeneşti. În schimb, şi pe de altă parte, genul liric a cunoscut o evoluţie absolut inversă, a trecut de *la epic spre un liric cât mai pronunţat.* De la proza versificată la clasicism, la romantism, la simbolism. De la obiectiv la subiectiv. Datoria poetului e să se caute pe sine însuşi.

În aprecierea unei opere literare sistemul critic lovinescian deosebeşte în primul rând genul liric de genul epic. Dacă scriitorul aparţine categoriei dintâi, va fi remarcată poezia stărilor sufleteşti, iar nu acţiunile cu rimă. Condiţiile de succes ale romanului vor fi însă: obiectivizarea şi urbanismul. Prima mai ales. Romane lirice ca *Trubadurul* sau *Dan* devin din acest punct de vedere anacronice. *Ion* al lui Rebreanu e considerat ca un punct culminant al evoluţiei literaturii române în ceea ce priveşte procesul de obiectivizare, dacă nu şi celălalt. Obiectivizarea e adeseori înţeleasă de E. Lovinescu ca o maturitate literară, de nu chiar ca o maturitate în înţelesul deplin al cuvântului, motiv pentru care – spre deosebire de opinia curentă – volumul al III-lea din *La Medeleni* e socotit drept cel mai însemnat, căci cel mai mult se îndepărtează de viaţa copiilor, care „e susceptibilă de analiză dar nu şi capabilă de a intra într-o acţiune epică". Tot dovadă de *maturitate* e şi atitudinea eroului faţă de viaţă. Criticul o doreşte încrezătoare, ca a veacului pe care îl respectă şi îl iubeşte; un Nicolae Manea, un Vidran, un Mircea Trestian îl supără. Toate defectele prozei devin însă defecte în poezie. Spre exemplu, poezia poporanistă: iar ca antiteză simbolismul care „dizolvă poezia epică".

În mod general E. Lovinescu e considerat ca un critic impresionist. Anumite pasagje din *Critice*, câteva consideraţii asupra relativităţii şi mobilităţii gustului estetic au putut uşura susţinerea unei astfel de teze. Dar în volumul al II-lea al *Istoriei literaturii*, intitulat *Evoluţia criticii literare*, autorul se aşează singur la cap. XI care se află sub rubrica *Critica estetică*. Şi în realitate e un critic estetic. Estetic, din primul loc, prin insistenţa cu care a apărat doctrina artei pentru artă, autonomia criteriului estetic, evitarea unei confuzii cu elemente etnice şi etice. Când scriitorul intervine, ia direct partea personajelor şi face propaganda ideii lui, indignarea criticului e mare. Estetic prin combaterea artei cu tendinţe, nu poate fi impresionist deoarece are sistem. Existenţa unui criteriu fix pentru judecarea unui

prozator sau a unui poet exclude impresia pură. Ea se reduce la evidențierea caracterului fundamental al operei analizate, lăsându-se la o parte elementele secundare, sau la câteva mici studii, figurine, din *Critice*, unde accentul e pus pe aspectul cel mai impresionant al omului și lucrărilor sale. În esență E Lovinescu rămâne un critic estetic, cu această adăogire că se poate admite definirea oricărui criteriu în artă ca sistematizarea unor impresii.

E. Lovinescu nu e numai un critic estetic, e și un critic cultural. Tocmai aceasta îi alcătuiește meritul și îi dă superioritatea. E criticul culturii române burgheze. Examinând sfârșitul polemicii dintre T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea, E. Lovinescu a susținut că înfrângerea primului s-a datorat, cu toate vădite lui superiorități, numai faptului că Gherea s-a întemeiat pe critica „literară", care urma să ia locul învechitei critici „culturale" a celuilalt. Maiorescu, într-adevăr, spusese că o dată cu creșterea mișcării literare bune, „din momentul în care se face mai bine", dispare necesitatea unei critici generale pentru a lăsa locul unor „operații critice izolate". Dreptate are însă Maiorescu, nu Gherea. Pildă e însăși opera lui E. Lovinescu. Dacă „s-ar fi făcut mai bine" mai departe, critica nici nu ar fi putut deveni altceva decât „lucrări de amănunt". Dacă societatea nu și-ar fi pus alte probleme, din urmă, aprecierile literare ar fi fost totul. Dar burghezia și producțiile ei nu s-au impus de îndată. Toate curentele, toate grupările, toate revistele și „noile direcții" care, în sensuri diferite, i s-au pus în cale au dat naștere unei controverse „generale" și critica culturală a renăscut în opera lui E. Lovinescu. De n-ar fi fost așa, cele două opere fundamentale ale vieții sale nu și-ar fi avut locul. Îl au însă, îi definesc poziția de critic „cultural" și îi asigură eminența unei critici care fără de mari preocupări sociale rămâne, oricum, la aprecieri și amănunte. Continuator direct al lui Titu Maiorescu, critic estetic și critic cultural ca și el, chiar dacă îmbrățișează o credință diferită în unele puncte, își vede opera atinsă de

inferioritate atunci când, începând să sintetizeze, să judece, după criterii, să sistematizeze producțiile literare, trece la critica de toate zilele a „aprecierilor izolate". Perspectiva istorică, reducând la măsura esențialului deosebirile, permite astăzi această apropiere între Maiorescu şi conservatorul liberalismului, apărătorul formelor care acum au fond.

Lăsând la o parte aprecierile izolate sau consacrările vremelnice, reducându-i activitatea la partea ei esențială concretizată în două mari opere de ansamblu, critica culturală a lui E. Lovinescu a fost primită cu o nedreaptă ostilitate şi o neînțelegere totală. A fost şi soarta sistemului social şi intelectual din care şi-a făcut un îndreptar. Socotit impresionist, e în orice caz salvat prin posibilitatea dovedită de La Bruyère a existenței unui gust bun, spre deosebire de gustul prost, într-un domeniu unde toate s-ar reduce la senzații şi judecăți subiective. Socotit însă în adevărata lumină de îndrumător al unei culturi, urmaş demn al unei evoluții pe care *Junimea* n-o condamna, apare, dincolo de atacurile îndreptate contra unei civilizații, ca unul din reprezentanții ei străluciți, autor al unei opere care justifică o cultură.

# BENDA, FRANȚA ȘI BIZANȚUL

*„La sagesse a ses excès et n'a pas moins besoin de modération que la folie".*
MONTAIGNE

Există de peste un sfert de veac în cultura franceză un personaj distins și misterios care la intervale aproape regulate provoacă furtuni și scandaluri literare cu volumele sale de critică și polemică. Acest autor e o fire rezervată, un om care dispune de o situație materială suficientă pentru a-i asigura independența și nu e încadrat în nici o academie, instituție sau cerc spiritual; imensa lui cultură e evidentă, cinstea lui nu e pusă de nimeni la îndoială. Paul Léautaud, cel mai aprig bârfitor al literaturii franceze, vrea să-l arate pe Julien Benda – căci de el e vorba – ca pe un om pasionat, emotiv și nervos într-un grad normal, gradul celor mai numeroși muritori. Îl putem crede. Dar Benda e important în istoria culturii sub aspectul cu care ține să se prezinte, chiar dacă acesta nu e cu desăvârșire sincer. Individul Benda e probabil un ins banal. Scriitorul constituie o figură foarte stilizată și deosebită. Ce reprezintă el? Care e punctul de vedere intransigent de unde condamnă atâtea celebrități? În numele căror principii e atât de sever? Ce teorie îl face să fie atât de aspru cu toți contemporanii lui? Oare e unul dintre acei filosofi acri pentru care tot ce nu e vechi e rău?

La această ultimă întrebare se poate răspunde cu hotărâre în mod negativ. Benda nu e un dușman al progresului sau al frumuseților lumii moderne. Nu e un maniac ca antimașinistul Duhamel. Dimpotrivă, e un cunoscător adânc al epocii noastre și unul care o îndrăgește și ia poziții culturale în legătură cu nevoile ei. Acest gânditor abstract e în fond un observator politic.

*

De când scrie, Benda a urmărit curentele şi doctrinele care cereau să compromită regimul libertăţii şi să uşureze, pe cale spirituală, revenirea la un sistem de viaţă social-politică cu caracter retrograd şi tiranic. Sub aparenţa lui de contemplator exclusiv al valorilor nepământeşti, el ascunde un cercetător atent al problemelor noastre celor mai actuale. Scrisul lui e veşnic pe poziţiile înaintate de luptă: scrutează liniile inamice şi dă alarma la cea mai mică concentrare de forţe din partea cealaltă.

Locul ocupat de Benda n-a fost o sinecură. Ultimele decenii au oferit unui intelectual corect, dornic de a menţine supremaţia gândirii şi libertatea omului, un spectacol tulburător şi un vast câmp de controversă. Primul rezultat al acestei situaţii a fost de a-l pune într-o aparentă contradicţie. Benda condamnase pe oamenii de cultură care coborâseră în arena politică şi trădaseră cauza lor spirituală. Era teza din *La trahison des clercs*, în 1927. Dar iată că în 1945 apare *La France byzantine*, unde e atacat triumful literaturii pure, unde sunt aspru condamnaţi – după vorbele lui – cei ce, ca Mallarmé, Proust, Gide, Valéry, Giraudoux, Suarès, Alain şi suprarealiştii, s-au închis într-un sistem artistic fără legătură cu viaţa reală, adevărurile omeneşti sau progresul culturii.

Contradicţia nu există. E necesar să reţinem trei fapte. Primul: Benda, urmărind mereu pe detractorii regimurilor libertăţii, era silit să atace fortăreţele pe care aceştia le deţineau, ocupând mereu poziţii noi când adversarii îşi schimbau şi ei locul de atac; al doilea: în ajunul marelui asalt al dictaturilor şi a doua zi după căderea Franţei, uneltele cu care lucrase vrăjmaşul nu mai păreau aceleaşi; între 1920 şi 1930 fusese un nietzscheism şi un sorelianism, iar anul 1940 fusese pregătit de un defetism întemeiat pe gratuitate şi indiferentism; al treilea: literatura „pură" pe care o respinge Benda nu e numai cea lipsită de contact cu nevoile sociale, ci aceea care se ţine departe şi de regulile cugetării, aşa cum au fost fixate de psihologia tradiţională.

*

Astăzi ne-am obişnuit, astăzi vorbim de acel fapt ca de un eveniment indiscutabil şi inevitabil. Astăzi îl concepem fără greutate, astăzi obişnuinţa ne-a făcut să pierdem simţul proporţiilor şi a îndulcit senzaţia catastrofei. Dar înainte de iunie 1940, dacă ni s-ar fi vestit prăbuşirea Franţei, am fi avut senzaţia justă că trăim un fenomen egal ca importanţă cu acel provocat de intrarea lui Alaric la Roma în 410 sau de a lui Mahomet II la Bizanţ în 1453. Astăzi, reluând cultura franceză acolo unde o lăsasem, suntem fericiţi să regăsim numele ei celebre din epoca dinainte de război. Dar un patriot atent şi un critic obiectiv ca Benda e îndreptăţit să se întrebe ce rol au jucat scriitorii francezi în anii decisivi, ce parte de răspundere poartă în prăbuşirea naţională. Şi cum această problemă franceză era simbolul unei crize universale, era perfect legitim să pună chestiunea din punctul de vedere al conştiinţei omeneşti. Analogia cu Bizanţul se impunea. Dacă râdem de teologii care se răfuiau cu duşmănie pentru arguţii mărunte lângă zidurile înapoia cărora turcii îşi pregăteau armele, putem asculta cu interes şi pe omul care ne înfăţişează goana după o concepţie de artă şi viaţă care, concomitent cu cel mai mare asalt cultural dat împotriva civilizaţiei, nu se manifesta nu numai nici o reacţiune, dar nici măcar dorinţa de a rămâne pe un teren uman. Refugierea voită şi interesată într-un primat estetic care se făcea că uită că în curând va fi desfiinţat era identică metodei subtilităţilor omiletice urmate de păruială.

*

Pentru a aşeza *La France byzantine* în mod echitabil, trebuie să cântărim cu atenţie toate rezervele şi nuanţările autorului şi să nu pierdem nici o clipă din vedere circumstanţele crizei intelectuale prin care atât ţara lui, cât şi întreaga civilizaţie

au trecut aşa recent. *La France byzantine* nu poate fi condamnată cu uşurinţă de partizanii primatului estetic, pentru că, mai înainte de toate, nu-l contrazice, nu poate fi nici aprobată integral de admiratorii oricât de sinceri ai supremaţiei raţionalului pentru că e sigur că adoptă puncte de vedere exagerate şi împinge rână la consecinţe inadmisibile reguli bune şi principii sănătoase. E o lecţie excelentă, dar are nevoie de retuşări, precizări şi puneri la punct. E mai ales o pledoarie, un act polemic care trebuie înţeles.

*

Pentru a sosi acolo unde vrea - adică la circumstanţele acute ale democraţiei în preajma lui 1940 – Benda porneşte de departe şi pare a se aşeza pe planuri foarte astrale. (Nu degeaba a scris *Billets de Sirius.*) Noi trebuie să ştim însă mereu că aceasta e o tactică. Cel ce ne cere o obiectivitate absolută şi judecarea timpului nostru de la o distanţă de zece veacuri e, am mai spus-o, un suflet politic. Numai că şi aici începe un echivoc tragic. Ne-am obişnuit să privim acest din urmă cuvânt cu dispreţ şi ironie. Câtă propagandă fascistă intră aici e uşor de înţeles. Dar mai e şi uitarea timpurilor în care un Cicero, un Voltaire, un Locke sau un Benjamin Constant nu s-ar fi simţit deloc ruşinaţi să audă că sunt trataţi drept scriitori „politici". Se cuvine să punem capăt unei prejudecăţi stupide şi să revenim la interpretarea etimologică a cuvântului hulit. Astfel considerat, cuvântul e şi serios şi interesant. Aşa îl considerăm când spunem că Benda e un cugetător politic. Şi acest critic preocupat de rezultatele practice ale aberaţiunilor metafizice constată că societatea contemporană se depărtează de inteligenţă şi proslăveşte în operele de artă doar sensibilitatea. Cum se vede aceasta? Din observarea multiplelor caracteristici ale literaturii noi. Astfel, spre pildă, literatura nouă nu admite ideea fixităţii, respinge noţiunea identităţii, fuge de definiţii, contestă continuitatea eului, propune neliniştea ca scop şi stare

permanentă, se fereşte de orice formulare, organizează „cultul absenţei", adoră – în locul raţiunii şi al clarităţii – visul, fantasticul, spontaneitatea, stările sufleteşti inconştiente, disponibilitatea, fluiditatea şi contradicţia. Dar mai sunt multe. Şi cum întotdeauna observaţiile lui Benda sunt judicioase, chiar când duc la concluzii exagerate pe care nu le putem primi, se cuvine să le urmărim, respectuos, pe cele mai însemnate, şi să căutăm a înţelege ce se ascunde înapoia lor. Căci fluiditatea, spontaneitatea şi neliniştea nu sunt desigur crime, dar e probabil că sistemul care le foloseşte e destul de periculos dacă a provocat reacţiunea atât de vehementă a unui cugetător de talia lui Benda. E aici, cum spunea Kipling, *more than meets the eye* ...

În privinţa fixităţii, Benda are dreptate când scoate în evidenţă cât de fals văd lucrurile poeţii şi criticii care cred că urmează tendinţele fizicii noi, părăsind-o. Adevărul e că ideile fizicii noi sunt idei fixe, care rămân astfel până ce faptele impun schimbarea lor. Ideile fizicii sunt fixe chiar dacă obiectul la care se referă are un caracter de nefixitate. Spaţiul-timp, natura-energie, probabilităţile pot fi concepute nefixe, dar gândirile care formulează datele noastre despre ele au un caracter fix. De aceea oamenii de litere care se grăbesc să invoce pe Schrödinger, pe Broglie şi alţi fizicieni moderni sau să proclame sfârşitul ideii de cauzalitate sunt desigur puerili şi oarecum ridicoli.

Visarea, Benda nu o combate. Dar se întreabă ce caută în romanul de analiză şi observaţie. Locul ei e doar în romanul poetic.

Disponibilismul, ca teorie literară, îl condamnă fără milă. Şi aci, are dreptate. A nu alege nu poate fi o regulă de artist. Marii artişti au creat mereu alegând şi limitându-se, oricât de dureros le-ar fi fost, ieşind din starea generală de disponibilitate. Opţiunea poate fi o dramă, dar e o necesitate artistică. Disponibilismul, deci, e – artistic vorbind – o stare diletantică.

*

Când Benda scrie cu asprime despre astfel de teorii ale poeticii noi, el nu face decât să reia vechea lui idee anti-bergsoniană. *Franța bizantină* nu e, de fapt, decât noua fază a *Franței bergsoniene*. Noua poetică e tot religia intuiției și teoria imposibilității exprimării totale prin cuvinte, adică tot bergsonismul. Visarea, cerută de simbolism, dadaism și suprarealism, nu e decât ideea spontaneității bergsoniene și a scrisului automatic. În disponibilitate e numai reluarea ideii că orice principiu stabil e mort, așa cum mort e și cel care se încrede într-însul. Și ce sunt toate declarațiile anti-intelectualiste, toate vaticinațiile în jurul „inefabilului", discursurile contra conceptelor și despre raționalismul „strâmt", ce sunt preamărirea fluidității și a mobilității gândului sau a contradicției decât reluări din Bergson? Așa cum toate răspunsurile lui Benda din *La France byzantine* nu sunt și ele decât reveniri asupra volumelor *Le bergsonisme ou une philosophie de la mobilité* și *Sur le succès du bergsonisme*.

*

Dintre toate tezele literaturii bizantine, firește că cea mai pur bergsoniană e aceea a *împărtășaniei* mistice ca nouă metodă de cunoaștere opusă analizei. Benda vede în Proust pe principalul ei susținător. (Dar nu poate să nu remarce și el că Proust e un analist obiectiv.) Subiectivismul, spontaneitatea, simțurile neintelectuale rămân însă, ca baze ale bergsonismului, forțele „întunecate" în contra cărora se ridică Benda. De asemeni, pornește cu vehemență pentru doborârea teoriei muzicale a simultaneității (exprimarea deodată a mai multor stări sufletești), sau a celei germanice a senzațiilor neierarhizate. Fuziunea și unicitatea sunt alte două idei bergsoniene. Fuziunea constă în identificarea sufletului cu obiectul privit fără reticențe; iar unicitatea nu e decât glorificarea particularului și refuzul de a privi lucrurile *sub specie aeterni*, în categorii generale. De aici

rezultă în literatura contemporană succesul jurnalelor intime şi preeminenţele actualului. Două forme de gândire pe care Benda nu le admite. Senzaţiei curbei, o declară categoric, el îi preferă ecuaţia. Iar senzaţiei culorii, el îi preferă lungimea de undă.

*

A prefera curba sau ecuaţia, culoarea sau lungimea de undă e desigur un drept. Dar exprimarea preferinţei nu constituie formularea unui adevăr şi nu presupune o ierarhie sigură. Benda apare prin această profesiune de credinţă sub aspectul lui de raţionalist extremist şi caricatural. Ducând prea departe necesara reacţiune intelectualistă ajunge la declaraţii intransigente cu caracter vădit absurd. În numele principiilor lui, îi răspundem că o astfel de preferinţă (ecuaţia e mai înălţătoare decât curba) n-ar trebui să existe. De la Kant încoace, autonomia valorilor a dobândit caracterul unui adevăr incontestabil, al unei cuceriri omeneşti definitive. Există două domenii, ştiinţa şi arta, şi fiecare are regulile lui. Există două adevăruri, valabile deopotrivă, şi orice încălcare şi încercare de supremaţie constituie o confuzie şi o mişcare retrogradă a minţii omeneşti.

Cât de părtinitor ajunge Benda şi cât de exagerat, se vede şi din părerea lui asupra naturii ideii. Inspiraţi de Kirkegaard şi Şeştov, teoreticienii „bizantini" au făcut din originalitate suprema calitate şi au dat ideilor un caracter net personal. Ideea, deci, nu e decât actul prin care o persoană ia cunoştinţă totală despre ea însăşi. Concluzia e totuna cu misticismul, că „adevărata gândire e poezia". Ceea ce e fals. Dar Benda pretinde exact contrariul şi comite o egală eroare. Or, simţul comun cel mai banal arată că poezia şi inteligenţa constituie două lumi independente, fiecare „adevărată".

*

Mai toate celelalte caracteristici ale literaturii noi sunt şi ele bergsoniene. Toate rămân pe făgaşul cel mai strict al anti-intelectualismului şi misticismului, aşa cum le-am cunoscut prea bine. Cunoaştem îndeajuns şi discursurile contra „logicei uzuale" şi atacurile furioase împotriva compunerii, sistematizării şi sintezei, şi disprețul pentru elaborări şi elogiul obscurității.

Claritatea a fost foarte hulită de mistici. Li s-a părut a fi uşoară, superficială, simplistă şi copilăroasă. Adevărul este că e foarte grea. Benda arată cu cea mai mare dreptate:

1. Că poți fi clar şi superficial, după cum poți fi clar şi adânc. Racine şi Pascal, de pildă, sunt clari şi adânci;

2. De altfel, claritatea nu e decât o *metodă*. Poți cerceta lumi cât de obscure, totul e să tratezi problemele cu claritate. Autorul clar nu e deci în mod necesar superficial. Superficial e numai când se ocupă de chestiuni neînsemnate;

3. În sfârşit, în cearta aceasta a clarității şi a obscurității a intervenit o confuzie voită. Se prea poate ca în mod interesat, pentru nevoile tezei, Dante şi Shakespeare să fi fost proclamați „scriitori obscuri". De fapt ei au prezentat adâncurile întunecoase ale sufletului, dar într-un chip foarte luminos. Şi Benda citează cu dreptate cuvintele lui Spinoza: „Cercul e ceva, ideea de cerc e cu totul altceva": Deci, forțele obscure ale sufletului omenesc sunt una şi prezentarea lor de către artist e alta, şi nu trebuie să fie neapărat obscură.

*

Dar mai e o problemă, şi mai însemnată poate decât dilema claritate-întunecime; e aceea a sunetului ca bază a literaturii. aici Benda, atât de moderat şi de drept în chestiunea clarității, ni se înfățişează iar pe una din pozițiile lui extremiste.

Benda porneşte de la tendința, incontestabilă, a literaturii noi după care *expresia verbală*, în afară de orice grijă de conformitate cu realul, e singura care importă. Literatura, deci, e

exclusiv formală şi nu are nici o legătură cu adevărul. Tehnica cuvintelor a singura, suprema regulă. Rezultă că literatura, întocmai ca muzica, e compusă numai din sunete. Ceea ce provoacă indignarea lui Benda, care ajunge să spună că în literatură numai adevărul are însemnătate şi că armonia sunetelor constituie doar accese mistice. A vorbi astfel înseamnă a confunda din nou ştiinţa cu arta.

E desigur prezumţios să voieşti a trata în treacăt o asemenea problemă. Dar nu credem că depăşim domeniul adevărului public, când spunem că în artă forma e esenţială. Desigur, într-un sens, nu are nici o însemnătate, căci nu e decât un mijloc de transmisiune, o cale de comunicaţie, cum e telegraful. Dar e şi suprem de importantă, în alt sens, deoarece cuvintele apropiate, singurele, pot transmite gândul şi emoţia de la autor la cititor. aici Mallarmé are deplină dreptate. Mallarmé i-a spus lui Degas că poeziile nu se fac cu idei, ci cu şi prin cuvinte. (Aceasta când Degas îi mărturisea că e plin de idei şi că are de gând să scrie poezii.)

A spune că vorbele singure au însemnătate e o prostie, căci dacă nu servesc la ceva n-au ce transmite; a spune că sunt indiferente e o altă calamitate, căci fără de ele, într-un anume fel aşezate, nimic nu parvine cititorului. Forma, ca şi alfabetul Morse, e în fond puţin importantă; dar e şi esenţială, căci o eroare cât de mică rupe tot şirul transmisiunii. Limbajul, ca şi claritatea, e o metodă, necesară şi suficientă. Fără el nu încape decât golul, lipsa lui e identică cu lipsa mijlocului de comunicaţie între corespondenţi depărtaţi. Cu cât cuvintele sunt mai perfect aşezate, cu atât transmisia se face mai repede şi mai desăvârşit. Benda, spunând că nu vrea să ştie de cuvinte, cade într-o exagerare la fel de inadmisibilă ca a misticiştilor. Da, fraza lui Pascal („On ne consulte que l'oreille parce qu'on manque de coeur") e exactă. Dar nimic nu poate ajunge la inimă, în artă, dacă nu foloseşte calea exclusivă a formei. Arta, aci, are un monopol indiscutabil. (Cât de just vede, totuşi, Benda lucrurile şi

cât de politice sunt concluziile lui forțate reiese și din felul în care respinge afirmația lui Victor Hugo, după care emoția e mereu nouă și cuvântul e mereu vechi, de unde rezultă imposibilitatea veșnică de a exprima emoția. Cuvântul, afirmă Benda, poate oricând deveni nou; accentul cu care e rostit, mișcarea în care e inserat, acuitatea înțelesului în care e luat, toate permit marelui scriitor să-l înnoiască.)

*

În sfârșit, mai e și problema adevărului. După mistici, adevărul nu se mai prezintă ca adecvarea la o realitate exterioară. Pentru ei adevărul e o stare de conștiință strict personală, unde noțiunea de verificare și discuție nu au ce căuta.

În acest sens Valéry a scris că instinctul duce orbește la adevăr, iar Proust, că muzica e un lucru mai adevărat decât toate cărțile.

Aceste două declarații, iscălite de nume atât de ilustre, nu sunt, firește, decât două nonsensuri copilărești, care nu justifică vreo supărare. Benda, afirmând că ele confundă frumosul cu adevărul, nu face decât să enunțe lucrurile cele mai elementare. De altfel, dorind să confere frumuseții caracterul adevărului, misticii dau prea mare importanță adevărului. Frumusețea nu are nevoie de adaosuri. Frumusețea e o valoare autonomă cu destul prestigiu.

*

*La France byzantine* mai cuprinde numeroase observații în legătură cu aspectele teoretice ale literaturii contemporane. Unele sunt drepte, altele apar oricărei minți obiective ca fiind silite. Despre disprețuirea conformității cu realul în romanul de azi Benda scrie că a pune prea mult accentul pe *temperament* și a nesocoti realitatea obiectivă e o mare eroare. Totuși teoria

„realității" văzute printr-un temperament ni se arată prea des exemplificată de reușite mari pentru a putea fi respinsă total. Preeminența inconștinetului e și ea o teorie falsă în artă? A situa tot autenticul în inconștiență e o himeră, dar a interzice inconștientul e o iluzie. Școala modernă i se mai pare lui Benda prețioasă. Chiar în Debussy vede un exponent al prețiosului care se opune omenescului. Culorile și combinațiile sonore i se par lipsite de temeiul sincerității. Toată arta nouă ar fi „alexandrină", adică prea formală, cu fond fragil și lipsită de generozitate omenească. În concluzie, e slabă cât privește „progresul spiritului în cunoașterea realității".

Dar cui se adresează această obiecțiune? Artei sau științei? Benda evidențiază foarte exact confuzia esteticului cu eticul; nu comite el o greșeală analoagă, nu amestecă arta și știința? La urma urmei, după atâtea critici, care e idealul pe care-l propune? Detractorul lui Mallarmé, al lui Proust și Gide, al lui Debussy, Giraudoux și Alain, ce preferă? *Port-Royal*-ul lui Sainte-Beuve.

*

Putem spune că am înțeles. Omul e prea inteligent și prea fin pentru a ajunge fără motive temeinice la o asemenea concluzie. Departe de noi intenția de a spune cel mai mic cuvânt împotriva unei cărți într-adevăr minunate, dar care nu e decât un studiu de istorie literară, cu neînchipuit de adânci și frumoase arierplanuri morale, filosofice și estetice. Dar nu acesta poate fi modelul final al literaturii franceze, ba al artei universale. Nu aici trebuie să se oprească arta toată. Nu se poate. Pare din ce în ce mai clar că sub argumentarea lui Benda se ascunde ceva. E evident că exagerările lui uluitoare au o justificare.

*

În ultima parte a *Franței bizantine*, Benda prezintă teoria sa psyho-socială a *literatorului*, tip omenesc aparte. Omul-literator e

cel care vrea să exprime emoții, nu idei; care e îndeobște izbit de simțuri și lucruri concrete, nu de idei generale și adevăruri impersonale; care pune forma deasupra fondului; care e eminamente subiectiv; care prin definiție e ipocrit; care nu caută să convingă, ci să placă, să captiveze. Acesta e *literatorul*, opus omului banal dar și intelectualului.

Istoria îi arată lui Benda veșnica opoziție dintre *literator* și intelectual. În decursul literaturii franceze el condamnă nu numai pe Villon și pe Charles d'Orléans, ci și pe moraliștii secolului al XVII-lea. Pe ceilalți clasici îi admite socotind că au fost conduși de ideea „esențial intelectuală, de nu științifică, de a urmări o descriere a sufletului omenesc conceput ca o realitate obiectivă". În romantici nu vede niște antiintelectuali, căci „au voit ca prin temperamentele lor personale să exprime universalul". Nici Baudelaire nu ostracizează inteligența. Simboliștii, în schimb, sunt cei răi. Ei au proslăvit emoția și au călcat în picioare realitatea și obiectivitatea; au cerut Verbalul pur, au respins toate formele cunoașterii raționale, și au dus din toate punctele de vedere, la exasperare, trăsăturile tipului de *literator*.

*

Deși în poetul simbolist vede Benda literatorul la puterea maximă, nu încape îndoială că tipul uman la care se referă e mai general. La urma urmei și luând lucrurile strict, *literatorul* dornic de emoții, de formă perfectă, stăpânit de subiectivism și doritor să placă nu e decât artistul așa cum îl știm cu toții. Îl pot aproba sau nu. Dar, în același sens, poți admite arta sau nu. A cere desființarea *literatorului* înseamnă a condamna fără recurs arta însăși. Or nu aceasta poate urmări Benda, ar fi absurd. Când el îl compară, mai apoi, pe Bossuet cu Gide și arată, din două citate, superioritatea frazei episcopului de Meaux nu poate în mod serios crede că a dovedit neexistența lui Gide. O repetăm, Benda – de bună seamă – tinde altundeva și e dus de voie, de nevoie la

unele încheieri stranii. Literatorul-simbolist e o caricatură, dar înapoia lui e însuşi artistul.

*

Benda ştie prea bine ce deosebire este între artă şi ştiinţă. Când citează pe Pascal, arătând că spiritele false nu posedă nici finețe nici sistemă şi adaugă: mințile cu adevărat luminate le au pe amândouă, el evidențiază aceasta. Dar ceea ce i-a fost dat să vadă în cultura franceză a ultimilor ani l-a cutremurat. Era cu adevărat un bizantinism, imaginea nu e exagerată. Merseseră artişti incontestabili ca Gide prea departe. Şi ca rezultat ce se obținuse? Se făcea fără ruşine apologia machiavelismului de stat de către Maurras. Se proclama că numai refugiul în formele primitive ale misticismului e o soluție. În fața răului, Alain cerea pasivitatea absolută. Giono voia doar viața, independent de orice demnitate. Cei mai mari scriitori ai Franței exaltau indiferența (Giraudoux), gratuitatea (Gide) sau activitatea estetică purificată până la sterilitate şi dezumanizare (Valéry). Se va spune că n-are nici o importanță, că arta poate proclama orice.

Dar nu era vorba de creații, aci, era vorba de discursuri teoretice, cu scopuri didactice. Aşa încât ele presupuneau o mare doză de răspundere.

Şi din cărți aceste idei trecuseră în suflete. Convinseseră masele. Şi Franța ajunsese un Bizanț. Altfel n-ar fi fost anul 1940.

*

Oricât am fi de convinşi partizani ai primatului estetic, oricât ne-ar fi de dragă autonomia artei, oricât am considera ca un bun suprem libertatea spirituală absolută, dacă suntem cu adevărat sinceri şi cinstiți cu noi înşine nu putem rămâne nepasători în fața rezultatelor obținute în 1940 de o anumită tendință culturală şi nu putem spune, dând din umeri, ce-are a

face! Dacă fraza finală a unor curente filosofice şi literare a fost surparea însăşi a regimului de civilizaţie care îngăduie fiinţarea artei şi întronarea tiraniei sufleteşti, e clar că ceva era greşit, profund greşit.

*

Căci una e libertatea artistică şi alta e bizantinismul. Libertatea artistică e un lucru serios, bizantinismul e un caraghioslâc cu consecinţe tragice. Şi cei ce spun cu ifose şi aere subînţelese că nu există dilemă, nu ştiu ce spun şi sunt nişte copilandri proşti care ar face mai bine să înveţe să gândească decât să scrie inepţii prin reviste. Asemenea copilandri proşti au mai năvălit în presă. Şi s-a văzut ce au făcut. De asemenea teoreticieni nu e nevoie. Să nu reînceapă.

*

A respinge, aşa cum fac ei, *de plano* pe Benda e deci o sinistră naivitate. Suntem desigur gata să nu contestăm exagerările şi unele absurdităţi ale lui Benda. Niciodată nu vom putea admite că timpul nu e în drept să creeze ceva nou. Niciodată nu vom spune că idealul artei se rezumă în a crea *Port-Royal*. La drept vorbind, nici nu se discută asemenea lucruri, sunt prea evidente.

*

Dacă, totuşi, Benda a fost silit să exagereze şi să proclame teorii extreme, e numai pentru că a voit să lupte, acolo unde izvorăsc, cu tendinţele spirituale care au înlesnit tirania şi barbaria. Tirania şi barbaria n-ar fi triumfat, dacă spiritele n-ar fi fost pregătite dinainte. Anul 1940 nu s-ar fi realizat dacă omenirea întreagă n-ar fi fost, într-un fel, otrăvită. Ne-am trezit greu, să n-o uităm.

Cei vinovaţi au fost şi ei primii care au înţeles. Gide, în exil,

a respins teoriile sale cele mai celebre şi, criticându-l pe Jaques Chardonne, a făcut procesul propriei sale filosofii. Valéry şi Claudel, conştienţi, s-au retras în opoziţie. Dar ideile nu aparţin creatorilor lor; ele pătrunseseră departe şi acţionaseră imprevizibil.

Dacă Benda exagerează, cauza trebuie s-o căutăm în exagerările adversarilor săi şi în consecinţele lor teribile. Locurile unde s-a dus să lupte nu le-a ales. Acolo se situaseră profeţii dezastrului. Susţinând raţiunea până la limite extreme şi chiar caricaturale, Benda răspundea cu acelaşi grad de intensitate detractorilor ei, înnebuniţi cu adevărat, nemaiţinând seama de nimic, scriind cele mai de necrezut orori.

*

Examinând cu atenţie *La France byzantine*, vedem bine că Benda nu combate pe Gide, Proust, Valéry şi toţi ceilalţi ca artişti ci ca *teoreticieni*. Creaţiile lor nu le critică. Porneşte împotriva principiilor de la care ei spun că pleacă, sau la care le place să spună că au ajuns. Or, aceşti mari artişti îşi contrazic adesea teoriile lor. La Proust mai ales, cel mai mare dintre ei, se disting bine cele două părţi. Partea de autenticitate şi creaţie în care apare autorul clasic, incomparabil romancier, şi partea de doctrină, în care de cele mai multe ori se arată un vag diletantism alexandrin gen *fin de siècle*.

Obiecţiunea principală pe care o vom face lui Benda e că a dat o prea mare importanţă părţii de teorie filosofică a unor artişti care nu au în aceste domenii competenţa şi gravitatea necesare.

*

Dacă totuşi a fost nevoie să fie consideraţi cu atâta atenţie sub aspect pur cultural, nu artistic, e pentru că teoriile de care e

vorba, depăşind cadrul închis al esteticului, coborâseră în arene, străzi, parlamente şi şcoli. Da, problema devenise *politică*. Politic deci trebuia Benda s-o atace. A transpus, cum era şi natural, lucrurile pe tărâmul în care era specialist, acel al criticii morale. Şi, cum era iar firesc, s-a lăsat convins de tezele ce avea să susţină, până în cele mai mici amănunte. De unde şi tipul omenesc pur spiritual, rece şi clerical pe care a vrut să-l construiască şi de a cărui realitate a vrut să ne convingă în cărţile lui autobiografice. (*La jeunesse d'un clerc, Un régulier dans la siècle, Délice d'Eleuthère*).

Atacurile lui Benda împotriva formei sunt evident nedrepte. Dar iar e evident că arta, când e pur tehnică, nu e decât un amuzament minor. Nu însă estetic se pune problema la Benda. De la *Belphégor* la *Franţa bizantină* discuţia e pe teren politic. Suntem în regiunea unde se făuresc ideile ce stau la baza societăţii. Suntem în subsolul patimilor naţiunilor, acolo unde se nasc gândurile ce vor determina pacea şi războiul, progresul şi mersul înapoi, libertatea şi servitutea, liniştea şi nenorocirea. Aceste toate vin de la noi, din sufletele şi inimile noastre. Le zămislesc ideile care ne stăpânesc, curentele în care credem, şcolile filosofice pe care le preferăm. Cărţile ale căror pagini le tăiem, pe care cu atâta indiferenţă le punem pe masa noastră, conferinţele pe care atât de senini le ascultăm, teoriile pe care atât de nepreveniţi le întâmpinăm sunt de fapt teribil de importante. Benda a înţeles-o. El a văzut că un Nietzsche, un Sorel sau un Bergson au jucat un rol mai mare în istoria contemporană decât sute de politicieni, că de la ei a pornit tot ce a primejduit o anume civilizaţie. Poate că unii nu vedeau aceasta. Ei ştiau de Mussolini, nu de Sorel pe care acesta îl citise.

Aşa şi cei ce priveau Franţa în 1940. Ei vedeau dezastrul militar, nu pe cugetătorii care, prin enunţurile lor, pregătiseră sufletele şi mintile pentru indiferenţă şi abdicare. E meritul mare al lui Benda de a fi arătat izvorul răului. Luând atitudine prin reacţiune era firesc să cadă şi el în exagerări, să transforme

principii drepte în precepte nemiloase. Benda văzuse că un paralelism există între progresul libertății și gândirea rațională; că bergsonismul era baza justificărilor filosofice ale iraționalismului politic. De unde rezulta oroarea lui pentru toate formele misticismului și intuiționismului. Așa se numeau teoriile acestea în bibliotecă; pe stradă însă aveau alt nume mai precis: se chemau dictatură. Greșelile lui Benda se văd ușor și ușor le putem ocoli. Dar esența rămâne: rămâne pentru noi pericolul. Rămâne, de ce n-am spune-o, problema însăși a democrației - căci de ea e vorba. Rămâne, pentru salvarea prezentului și asigurarea viitorului, problema conservării legilor tradiționale ale progresului. Rămâne, pentru noi, problema așa: găsi-vom oare în sufletele noastre destulă tărie, în mințile noastre destulă luciditate, în purtările noastre destulă consecvență, pe buzele noastre destulă putință de a surâde, în memoria noastră destulă gravitate și în echilibrul nostru destulă perfecțiune pentru a ști să nu cădem în bizantinism fără a fi nevoie de un organ tutelar care să ne învețe civismul? Fi-vom destul de puțin copii? Ști-vom să fim iar oameni?

# ROMANUL-FLUVIU AL LUI GEORGES DUHAMEL SAU LIMITELE MODERAȚIUNII

*„Son souverain bien, il le connaît depuis l'origine: il le met dans la pleine et sûre jouissance des sentiments modérés."*
JEAN PRÉVOST

Iubitorii de cultură franceză din generația mea îl urmăresc de mult pe Georges Duhamel. Eram prea tineri ca să putem lua contact cu cărțile ce i-au fost inspirate de primul război mondial (*Vie des martyrs* și *Civilisation*) sau să ne bucurăm de premierea celei din urmă de către Academia Goncourt în 1918. Dar mai târziu le-am citit și negreșit că ne-au impresionat. Ne-am familiarizat și cu Salavin, acest erou așa de tipic francez cu tot aspectul dostoievskian (evidențiat de Jean Prévost) și atât de izbitor intelectual. Au fost mai multe volume cu note de călătorie (obiective și dovedind o minte deschisă). După aceea ni s-a arătat un Duhamel foarte violent care prezenta în *Scènes de la vie future* civilizația americană, în lumină de apocalips, ca pe o uriașă întreprindere de corupere a sufletului omenesc, ca pe o metodă sigură de surpare a unei vieți sociale blânde. Părăsind cadrul Statelor Unite, Duhamel mergea mai departe: punea însăși problema industriei și, cu aceeași furie dezlănțuită, condamna tot ce era produs mecanic. Rămăsesem dezorientați. Duhamel nu punea problema civilizației industriale, ci ataca direct mașinile, ca oamenii din *Erewhon*. Văzusem aici nu o atitudine culturală, ci o fobie. Paralel, Duhamel desfășurase și o activitate literară pe care am califica-o, în lipsa unui termen mai adecvat, de practică. Dăduse sfaturi de purtare scriitorilor, scosese în evidență lipsa

de eleganță pe care o constituie autografele date din complezență unor necunoscuți, stabilise tot felul de reguli pentru omul de litere și-i apărase interesele activând în asociația profesională a scriitorilor francezi. Cam în același timp poetul, dramaturgul, romancierul făceau tot mai mult loc eseistului, călătorului, cercetătorului fenomenelor spirituale ale țării lui și ale lumii. Din generația noastră unii se depărtaseră de Franța. Situația lor era mai ușoară și mai aducătoare de senzații tari. Cu fraze mari, amatorii de misticism îi desfătau, le promiteau nespus, îi plimbau în zone amețitoare; ca rezultat, și cititorii rămâneau cu o aureolă de oarecare farmec, un fel de vrajă tulbure. Pentru ceilalți lucrurile prozaice, precise, exigente, importante erau grele. Să cauți dreptatea este o muncă ostenitoare; cine i se dedă nu poate oferi un spectacol încântător. Duhamel, devenit academician, lua un ton oficios. Printre chemări, ispite și abise, scriitorul (reprezentând îngrijorata Franță) căuta un drum totodată mijlociu și propriu. Inimicul mașinilor încerca să precizeze că nu împotriva lor ci împotriva întrebuințării lor într-un anumit fel a scris. La izbucnirea războiului, călcându-și pe inimă, avea să vorbească la radio.

Se împlineau atunci șapte ani de când Duhamel începuse publicarea romanului-fluviu intitulat *Chronique des Pasquier*. Urmând exemplul lui Roger Martin du Gard, făcând la fel ca Jules Romains, el adopta genul acesta pentru a-și fixa într-o operă masivă poziția culturală și crezurile. O asemenea operă, prin proporțiile ei, prin caracterul ei de mărturisire, prin intențiile ei rezumative se prezintă ca un moment de cea mai mare însemnătate în viața unui artist. Ea va arăta, pe scurt, esența strădaniei unei vieți. Din ea se va desprinde (mai bine ca în poezii, drame sau articole) omul așa cum e și creatorul așa cum a reușit să se făurească. Dintr-o asemenea încercare e greu să ieși prin orice fel de subterfugii, e exclus ca acest suprem examen să nu te silească a-ți da măsura exactă, să nu-ți stabilească o definitivă fișă de identitate literară și omenească.

Volumele din seria Pasquier (ce aveau să fie zece la număr) îşi succedau regulat în anii premergători ai catastrofei. În plin război a apărut al nouălea. Cel din urmă a fost dat publicităţii în 1945. El îngăduie privirea în întregime a scriitorului, judecata lui. Alţii, mai fericiţi decât credincioşii iubitori ai culturii franceze, au avut prilejul de a se înflăcăra mai des. Pentru noi, rezumarea operei lui Georges Duhamel, considerarea ei în ansamblu şi cu dorinţa de a preciza cât mai definitiv poziţiile şi de a determina cât mai obiectiv valorile, constituie o întreprindere nu desigur neplăcută, dar aducătoare de unele decepţii şi darnică mai ales cu senzaţia că trebuie să ştii să te mulţumeşti cu cât ţi se poate da. Duhamel, aşa cum această *Chronique des Pasquier* îl dezvăluie într-o lumină finală, rămâne un personaj cultural foarte interesant, dar mijlociu din mai multe puncte de vedere. Acest teoretician al moderaţiunii e de fapt o fire destul de aprinsă (Laurent spune doar că seamănă cu neastâmpăratul lui tată tocmai din punctul de vedere din care ar voi să fie cât mai departe de el), dar ale cărei posibilităţi de pricepere şi iniţiativă cunosc limite. Unele din aceste limite sunt fireşti, altele provin din hotărârea artistului. Romanul-fluviu, oglindă fidelă şi măritoare, ne va da o imagine pentru justa apreciere a căreia ni se va cere bună-credinţă, multă atenţie, ştiinţa nuanţelor. Dar chiar dacă limitele ni se vor părea destul de supărătoare, vom şti să nu ne lăsăm cuceriţi de vorbe fără sens; tot aci, în seriosul izvor francez, vom găsi imbolduri şi mângâieri. Elucubraţiile cu consecinţe tragice care au reuşit să scoată din făgaşul raţional pe amatorii de misticism vag, fie ele cât de amăgitoare, nu vor putea întuneca solida, puţin aspra lumină a lucidităţii.

Dacă-l privim îndeaproape, romanul-fluviu al lui Duhamel apare ca un roman al modernităţii înainte de orice. Moderaţiunea e scopul ultim al autorului, pe ea o urmăreşte din ce în ce mai intens în viaţă, din ea îşi face un crez politico-social, pe ea vrea să o dea ca temelie operei lui artistice capitale. De aceea eroul romanului-fluviu va fi un intelectual francez care nu e nici

credincios nici anticlerical, care se bizuie pe ştiinţă dar nu exclude idealul, însufleţit de un spirit realist dar şi capabil să fie duios, chiar milos. Deşi e un om de laborator, Laurent Pasquier mărturiseşte că e mereu sentimental, că toate obiectele pe care le studiază le priveşte cu drag. În consecinţă, romanul va aparţine genului realism afectuos, inaugurat de Alphonse Daudet. E de la sine înţeles că o mare lucrare epică franceză cu greu n-ar putea fi clădită, astăzi, pe temeiuri realiste. Dar la Duhamel acest realism e şi el moderat, îndulcit, sensibilizat prin delicate abţineri sau adaosuri. Limba pe care o foloseşte (şi care e una din cele mai curate, mai perfecte ce pot fi, ca şi a lui Gide sau a fraţilor Tharaud) contribuie şi ea la înlăturarea oricăror asperităţi, la crearea, în plină şi aprigă discuţie asupra banilor, a unei atmosfere duioase.

În concepţia asupra vieţii şi a lumii apare esenţa gândirii autorului: nu prin minuni poţi crea, spune Laurent Pasquier, ci prin muncă, prin străduanie. Romanul-fluviu înlătură deci supranaturalul şi vrea să puie tot accentul pe realităţile lumeşti. Nu sunt ele, singure, prea crude? În depărtare se distinge figura marelui Pasteur: iată, şi el a muncit din greu, s-a zbătut, dar nu s-a acrit. Aceasta e imaginea traumatică a operei: omul de ştiinţă atent, serios, dar nu lipsit de căldură omenească şi acele trăsături din care privitorii să poată extrage un elan, o mângâiere, o speranţă.

Moderaţiunea trebuia evidenţiată prin cazuri practice ale epocii în care se desfăşoară acţiunea cărţii. O vom vedea deci între ştiinţă şi credinţă, eroii fiind împărţiţi în mod aproape egal asupra acestei chestiuni. Raymond Pasquier, tatăl naratorului, e un înflăcărat discipol al doctrinei Ştiinţei salvatoare. Dar e un personaj foarte dubios pentru care fiul are doar, în cel mai bun caz, ironie. Cécile, Cécile cea mult iubită şi adorată, se va converti şi va deveni o credincioasă din cele mai perfecte. Mama va rămâne pe o linie medie. Ceilalţi, în majoritatea lor, vor sta departe de preocupări religioase. Laurent va declara până la

sfârşit că, spirit pozitiv fiind, nu poate crede. Şi, cu toate prezicerile contrare prietenului său, Justin Weill, nu va reveni în sânul bisericii. Totuşi, cu desăvârşire greşit nu a fost Justin Weill. Duhamel aparţine generaţiei în care mulţi au trecut de la scientism la catolicism. Între aceste extreme Duhamel a stăruit să rămână neangajat; o aprobă, o invidiază poate pe Cécile, o dă ca exemplu, dar nu se schimbă. De altfel, între religiozitate şi necredinţa gen Pasquier sunt deosebirile mari? Câtuşi de puţin. Cécile se roagă pe un ton foarte logic şi raţionalist. „Doamne", declară ea, „voi îndura tot ceea ce îmi vei cere, dar nu anumite lucruri pe care nu mi le vei cere pentru că ar fi nedrept şi nu eşti nedrept". El nu concepe ca adevăraţii sfinţi să se astâmpere nici în rai: vor coborî desigur în gheenă şi vor mângâia pe cei sortiţi flăcărilor şi chinurilor.

Tot moderat va fi Duhamel într-o altă problemă capitală pentru intelectualitatea franceză a vremii lui, în controversa dintre raţiune şi intuiţie.

Cei doi „maeştri" ai lui Laurent Pasquier, profesorii cu care îşi pregăteşte tezele în anul 1908, vor simboliza cele două atitudini posibile. Unul, Nicolas Rohner, profesor la Sorbona şi membru al Institutului Pasteur, va fi strict raţionalist, va spune că ajunge în domeniul cunoaşterii inteligenţa pură, neînsoţită de vreo altă facultate. Celălalt, Olivier Chalgrin, profesor la Collčge de France, va adopta o poziţie mult mai mlădioasă, se va face reprezentantul bergsonismului. „Numai raţiunea", exclamă Rohner. „Pentru noi, oamenii, totul trebuie să se poată lămuri prin raţiune şi numai prin raţiune". „Câtuşi de puţin", răspunde Chalgrin. Recunoaşte şi el că e un om al veacului al XIX-lea, al acestui veac care va rămâne al raţionalismului triumfător. Dar triumfurile nu predispun niciodată la moderaţie şi triumful raţiunii n-a ştiut să fie nici modest nici măsurat. Ca o consecinţă a exceselor trecute, a numeroaselor secole de opresiune sălbatecă şi ruguri, raţiunea s-a arătat şi ea exagerată când s-a văzut puternică. Dar răzbunarea n-are ce căuta când e vorba de

Galileu. Per Galileu nu-l răzbuni, îl slăveşti şi îl urmezi. Succesul ei a făcut pe oameni să creadă că raţiunea e atotputernică. Au conchis că poate lămuri totul, că trebuie să lămurească totul. Desigur, continuă Chalgrin, a spune dinainte că raţiunea nu poate face orice înseamnă să deschizi poarta visărilor. Dar nici nu poţi afirma că raţiunea poate orice, ar fi o nouă superstiţie, o nouă barbarie. Pe raţionaliştii extremişti Chalgrin îi consideră fanatici şi vorbeşte de „catehismul" lor. Dar nu e acesta limbajul neotomiştilor? N-are deci Rohner dreptate? Nu e Chalgrin un simplu neotomist? un savant care a trecut în rândul misticilor? Desigur nu, moderaţiunea lui Duhamel e prea atentă. Chalgrin e un bergsonist stăpânit şi împăciuitor, el doreşte doar ca raţionalismul să nu se mai considere ca adversarul înnăscut al cunoaşterii intuitive, mistice, religioase sau poetice. Discipolului său îi recomandă să înfăptuiască, dimpreună cu tovarăşii lui de generaţie, această operă. Ceea ce Duhamel a şi făcut, căci e vădit că simpatiile lui merg către Chalgrin, nu către Rohner. Nedepăşind însă niciodată fragilele margini dincolo de care intuiţioniştii decretează falimentul raţiunii, aşa cum în dezbaterea dintre spirit şi materie nu a condamnat cu desăvârşire pe cea din urmă. Oricât ar fi atras omul de spiritualitate şi oricât, pe de altă parte, s-ar impune materia savantului cercetător, între ele Laurent Pasquier va fi, ca de obicei, la mijloc. Dezgustat de apologia banului pe care i-o face fratele său Joseph, Laurent, hotărât să afirme supremaţia valorilor intelectuale şi măreţia spiritului, jură că va rupe prima hârtie de o mie de franci pe care o va stăpâni vreodată. Ziua aceea vine, Laurent cere fratelui să-l însoţească într-o plimbare, sare în apa Senei şi aruncă mia. Îngrozit, Joseph asistă neputincios, de pe mal, la acest gest „absolut". E prea târziu, faptul s-a împlinit, îşi spune Joseph, înapoindu-se acasă. Laurent, totuşi, a fost mai moderat decât ar fi putut spera fratele lui mai mare căci, posesor a două bilete de câte cinci sute de franci, a sacrificat doar unul din ele, rămânând la exact jumătatea drumului dintre extreme. Tot astfel când se va

duce mai târziu la clinica Insitutului Pasteur unde e internată o bolnavă de anghină pe care o venerează pentru că s-a jertfit în interesul ştiinţei şi căreia îi sărută mâna, nu uită să ia deîndată după aceea măsurile şi precauţiunile impuse de igienă.

Da, suntem la jumătatea drumului. Leprosul e sărutat, dar mâna ţine sticluţa cu dezinfectantul. Din o mie de franci păstrează cinci sute, nu se ştie, vor fi poate de folos. Soluţia lui Duhamel e practică şi serioasă, chiar dacă nu e înconjurată de aureola absolutului. Rămâne la jumătatea drumului, dar nu echivalează niciodată binele cu răul. Dar de ce nu-şi vede de treabă şi promite fapte eroice pe care nu le va putea împlini? Nu era mai simplu să nu jure distrugerea hârtiei de o mie de franci? Desigur, dar *Chronique des Pasquier* e un neîncetat roman al aspiraţiilor spirituale. Totul aici tinde spre ceea ce e superior în fiinţa noastră. Instinctul către eroism, chiar de va rămâne numai parţial realizat, e sincer şi frământă mereu pe oamenii care nu se mulţumesc cu simpla vieţuire.

Iată-i, bunăoară, pe tinerii care alcătuiesc grupul de la Bièvres. Sunt cu toţii în jurul vârstei de douăzeci şi cinci de ani. Sub imboldul lui Justin Weill, poetul, idealistul, individul mereu stăpânit de idei şi entuziasme, mereu însufleţit de cauze şi devotamente (îşi va încheia viaţa pe front), şase prieteni decid, nici mai mult nici mai puţin decât să se retragă din sânul societăţii, să trăiască de pe urma unei munci manuale şi să se consacre preocupărilor spirituale. Într-o casă de ţară nu prea departe de Paris, ei întemeiază un fel de falanster şi o imprimerie căreia îi vor da numele „Deşertul". Experienţa, cum era şi firesc, se va solda cu un faliment total. Viaţa pură şi liberă, meseria manuală şi meditaţiile spirituale vor face curând loc certurilor, micilor neplăceri marilor greutăţi financiare, finalei oboseli şi descurajări. Se vor despărţi. Dar nu are importanţă faptul, ci însemnată continuă a fi naiva şi grandilocventa lor încercare, hotărârea absurdă de a înfrunta legile elementare ale soartei citadine. Aşa e mereu în cursul romanului-fluviu; se simte

strădania omului dornic de exerciții spirituale (e vorba doar de autorul lui Salavin). În această tendință se cuprind și următoarele fraze tipice: „Nu, nu vreau să mă odihnesc. Am intenția să nu mă mai odihnesc vreodată, e prea greu s-o iei iarăși din loc" și: „Îmi vine în gând că luăm cu ușurință asupră-ne unele greșeli, că ni le atribuim pentru a răpi soartei ceva din onoarea și stupiditatea ei."

Acestea sunt, acestea nu pot fi decât reflecțiile unui intelectual. După cum cele zece volume nu alcătuiesc decât un roman al intelectualității de la început până la sfârșit. De când era copil și locuia lângă Jardin des Plantes, lui Laurent Pasquier cartierul acesta de muzee, școli și spitale, lumea aceasta de medici, scriitori și savanți i se pare „sfântul imperiu". Vorbind despre Joseph cel ahtiat numai după bani autorul îl arată exclus din „ținuturile spiritului". Același Joseph îi pomenește cu supremă ironie de „raiul pământesc unde șerpii mângâie mieii, cu frumoase cărți de latină și greacă atârnate de arborele cunoștinței". Laurent rămâne neclintit și-și afirmă credința mai departe. „Da, latina și greaca, de care îți bați joc în mod tare greșit." (Ironia vieții îl va răzbuna pe Laurent; mult mai târziu Joseph își va pune candidatura la Institut dovedind că banul are și el nevoie de consacrările culturii.) *Țara făgăduinței* la care se referă titlul unuia din volume, ce e? Nu e decât ținutul inteligenței și al culturii superioare; e Parisul intelectual, al biologiei, literaturii, muzicii și științelor de tot felul; unde bibliotecile, laboratoarele și conversațiile serioase joacă rolul precumpănitor. Când familia Pasquier se zbate cu mari greutăți bănești, așteptând parcă în zadar faimoasa scrisoare a notarului din Hâvre, și apare inevitabilă amanetarea unor obiecte din casă, vine în cele din urmă și rândul bibliotecii. Și autorul explică: „Vorbesc bineînțeles de mobilă, de dulap. Cât privește cărțile, mai curând ne-am fi lăsat omorâți decât să ne despărțim de ele". Nu sunt cuvinte deșarte acestea, sunt exprimarea unor sentimente sincere și simple. Familia Pasquier e stăpânită de cultul

intelectualității. Dicționarul lui Littré e centrul bibliotecii și e consultat cu orice prilej. Dintr-însul citește Pasquier-tatăl familiei adunate toate explicațiile.

Acest tată, de altfel, deși ușuratic, afemeiat, risipitor, certăreț și buclucaș, schimbăcios și imposibil, se hotărăște să studieze medicina la plină maturitate, sărac fiind și părinte a cinci copii. Întâi va învăța latina și greaca, apoi, după munca zilei, o muncă istovitoare, își va petrece nopțile învățând „pentru a se înălța, pentru a se instrui, pentru a se ridica deasupra lui însuși, pentru a deveni un om superior". La patruzeci de ani, noaptea, în loc de a se odihni, Raymond Pasquier, răsfățatul femeilor și teroarea vecinilor, își va ține mâna pe sticla lampei de gaz și-și va da lovituri de briceag în braț, pentru a nu adormi și a putea învăța. Și va reuși. Își va lua diploma și va fi doctor în medicină. Duhamel va încerca mereu să înjosească acest om. Ni-l va arăta tot atât de ușuratic și de neserios după ce-și va fi luat diploma. Ce-are a face! Omul care se împunge cu briceagul noaptea ca să se țină treaz și să „tocească" la vârsta la care alții au și uitat că există școli, eroul care, spre deosebire de *imoralistul* lui Gide, tinde spre cultură, nu se depărtează de ea; care într-un fel naiv dar sincer venerează știința pe care Michel al lui Gide vrea numai „necioplitul", barbaria gotică, arderea cărților, sacrificarea culturii în numele „vieții pline"; omul acesta e prea reprezentativ al unui duh intelectual și un răspuns prea frumos la adresa cărturarilor care, uitându-și rostul, n-au ezitat să scrie cele mai răsunătoare inepții naturiste și să-și dea girul celor mai categorice abdicări morale, pentru a nu ne rămâne profund simpatic.

Lupta lui Raymond Pasquier înfățișează forma eroică a intelectualității. Mai încape și aspectul ei meschin, dezamăgitor, care ne e arătat și el, fără cruțare. Ce ironie! Va fi întruchipat de doi mari învățați, doi biologi cât se poate de inteligenți și de capabili, cei doi profesori ai lui Laurent, președinții tezelor lui de doctor în medicină și științe, maeștrii Chalgrin și Rohner, bergsonianul și raționalistul. Laurent Pasquier în 1908 a pătruns

în sfârşit în ţara făgăduinţei, în plin mediu ştiinţific şi universitar, în inima Parisului, între Collège de France şi Institutul Pasteur, şi trăieşte în „apropierea celor mari". Or, în laboratoarele consacrate ştiinţei, în sălile de cursuri şi de şedinţe academice, printre cei mai autentici doctori şi profesori, la adevăraţi „maeştri" întâlneşte tot ce poate fi mai mic, mai caraghios, mai jalnic în sufletul omenesc. O animozitate adâncă, o surdă neînţelegere ce a mers crescând, alimentată de neînţelegeri, desparte pe Olivier Chalgrin de Nicolas Rohner. Sunt doi intelectuali, doi savanţi, două spirite independente şi sincere. Dar în plină controversă didactică ei cad la nivelul celui mai precis mahalagism. Au început prin a se acuza unul pe altul de tomism sau misticism, respectiv sectarism sau jacobinism. Apoi se dezlănţuie cearta şi încep numai injuriile, insultele, măgăriile. Unde e ştiinţa? răceala? consideraţia? Oare „maeştrii nu sunt oameni mari mereu? Nu, din păcate. Au momente de mărire, apoi clevetesc şi ei. Laurent e silit să recunoască tristul adevăr: cearta pentru idei pare că nu există., există numai certurile între oameni, sentimente şi patimi. „Ideile sunt podoaba urii noastre sau a prieteniilor noastre, dar afectivitatea cea mai pură e aceea care ne călăuzeşte chiar când avem onoarea de a fi Rohner şi Chalgrin." Şi iată cum în însăşi ţara făgăduinţei, în centrul paradisului, jalnica realitate s-a impus. „E groaznic, Justin, o spun cu groază, oamenii aceştia instruiţi, oamenii aceştia eminenţi şi uneori geniali printre care am norocul să trăiesc sunt chinuiţi ca toţi ceilalţi de vorbe prosteşti, de intrigi şi bârfeli." Mai încolo, la Institutul Naţional de Biologie, Laurent va trebui să-l înfrunte pe Larminat, un birocrat care-i va face viaţa amară pentru un anume Hector Birault, un servitor incapabil şi obraznic. Dintr-un fleac se va isca un lung scandal care ar fi ameninţat însăşi cariera tânărului savant dacă n-ar fi intervenit războiul din 1914.

Aşa stând lucrurile, nu rezultă din ele o părăsire, o anatemizare a intelectualităţii? Deloc. Moderaţiunea îşi face apariţia şi aci, liniştitoare. Realitatea e poate neplăcută, dar nu justifică tragerea nici unei concluzii anti-intelectualiste. Chalgrin

şi Rohner rămân mai departe oameni mari, demni de a fi respectaţi, ideile lor sunt neîntinate. Larminat e un imbecil, dar Institutul pe care-l administrează e o instituţie utilă şi binefăcătoare. Condiţiunea umană implică minciuni şi urâţenii; dar trăsătura ei nobilă şi înălţătoare tot spiritul şi cultura o formează.

Imparţial în lumea ştiinţei, Laurent Pasquier va fi drept şi necruţător şi cu membrii familiei lui. Mama, Lucie Pasquier, e o femeie aproape perfectă, bună, modestă, muncitoare fără preget, îndurătoare; tatăl, care seamănă cu Clovis şi-şi schimbă la fiecare volum al romanului domiciliul şi amanta, tatăl e schiţat fără milă. Cu mustăţile lui frumoase, cu privirea strălucitoare, vesel, umflându-şi pieptul, inventând veşnic câte ceva, amator de scandaluri şi discuţii în tramvaie şi cu vecinii din casă, cu banii care-i lunecă printre degete, cu felul lui totodată elegant şi şmecheresc de a ieşi din încurcăturile în care moraliştii lui de copii îl bagă, este poate pentru familia lui un izvor nesecat de necazuri, dar pentru cititor e o fântână de surprize şi bucurii. Despre sora cea mică, Suzanne, aflăm mai puţin: e foarte frumoasă şi va fi o mare actriţă. Ferdinand e mediocritatea personificată; se va căsători cu o femeie tot atât de mediocră ca şi el; vor trăi izolaţi în lumea lor de ipohondri, de grijulii; el va fi funcţionar, va economisi, va crede orbeşte în fratele lui Joseph, financiarul. Cécile e personajul desăvârşit al familiei; Cécile e bună, dar e şi genială: va fi cea mai mare pianistă dintre toate şi toţi. Cécile trăieşte, distantă, în lumea ei curată, cu muzica lui Bach, a lui Debussy şi a lui Mozart. Va coborî însă odată şi ea în lumea durerilor, a geloziei şi a supărărilor. Prin căsătoria ei cu Richard Fauvet va cunoaşte un om cult, dar răsfăţat, îngâmfat, acru, maniac, invidios; un om nesuferit, un om rău. O înşală Fauvet pe Cécile? În orice caz o amărăşte. Până la sfârşit, Cécile va găsi destulă forţă ca să se despartă de soţul ei şi să-şi regăsească liniştea. Va fi momentul în care Laurent îi va pune întrebarea: „Ce-ai căutat printre noi, Cécile? Ce-ai venit să faci

printre necazurile noastre?". Acesta e sensul titlului *Cécile parmi nous*. Pe când Ferdinand se pierde în mediocritatea totală şi fără nume de unde se aude - şi-l bănuim necontenit - numai murmurul abisului ferdiclar (contracţiunea numelor perechi: Ferdinand şi Claire), celălalt frate, Joseph se ridică tot mai sus, devine din ce în ce un mai mare, mai puternic şi mai agitat bogătaş. De mic copil Joseph vădise predispoziţii temeinice pentru viitorul ce-l aştepta. Într-o zi, nestăvilit, explică familiei secretul suprem: „Un lucru care e al tău, cu adevărat al tău, poţi face ce vrei cu el, orice, orice, poţi să-l mănânci, să-l spargi. Orice". Joseph devenit milionar pentru că e zgârcit şi nu cruţă pe nimeni, se va tocmi pentru zece centime şi nu va pierde nici cel mai mic prilej de a stoarce cât de puţin de la oricine, şi de la fratele lui, Laurent, care e sărac, şi de la familia întreagă. Cum e în stare să se poarte un frate şi până unde poate coborî un om amorezat de bani, Laurent o arată cu deplină răceală şi riguroasă exactitate.

Penultimul volum o va evidenţia pe Suzanne, frumoasa actriţă. Suntem în 1925. Laurent s-a însurat cu o fată care-i dovedise prietenie în timpul afacerii Larminat, cam perfect şi ea, şi are un copil. Îl bănuim fericit. Volumul despre Suzanne ne scoate din cadrul clanului Pasquier şi ne duce în casa familiei Baudoin. Volumul poartă data 1941. Sub ocupaţie, Duhamel ne înfăţişează un tablou idilic al familiei franceze, al vieţii la ţară. Era vremea grea în care francezii căutau un refugiu pe la sate. De unde şi descrierea deliciilor vieţii câmpeneşti şi arătarea că „Franţa e mare şi ar greşi cine ar încerca s-o judece în câteva cuvinte ... Iată familia Baudoin spre pildă ... A! dacă lumea ar putea să ştie că Franţa e în stare să dea familii ca aceasta!"

*Chronique des Pasquier*, roman al familiei, e într-o oarecare măsură o autobiografie. Biologul Laurent Pasquier, prieten cu Gomez şi Nicolle, amator de muzică de Fauré şi Debussy nu e oare întrucâtva medicul Duhamel, autorul *Muzicii consolatoare*? Dar Parisul nu e oraşul amândurora? Pe acest Paris, Laurent

Pasquier îl cunoaşte bine; scandalurile pricinuite de prea violentul ei şef fac ca familia să-şi mute des reşedinţa şi să cutreiere toate cartierele minunatei capitale.

Clădită pe un schelet destul de şubred (câteva neplăceri familiale, câteva griji băneşti, o mică decepţie amoroasă, o aventură a doctorului Raymond), cronica familiei Pasquier e mare întrucât reprezintă reflecţiile, impresiile şi invenţiile unei minţi fine, capabile de a privi adevărul în faţă, şi e inferioară întrucât caută prin relatarea unor „fapte tari" să treacă într-un epic senzaţional. Ori de câte ori intervin firele evenimentelor „tari" rezultatul e o melodramă demnă de cel mai curat stil Hollywood, cu copii care cad bolnavi şi trebuie operaţi în ultima clipă sau provoacă împăcarea părinţilor printr-o oportună încercare de sinucidere. (Lucrurile nu merg până la capăt: copilul moare, împăcarea nu e decât o soluţie practică, dar atmosfera şi procedeele rămân dubioase.) Aşa se întâmplă când autori distinşi ţin cu tot dinadinsul să intre în domenii care nu sunt accesibile talentului lor propriu.

Talentul lui Duhamel, incontestabilul şi marele lui talent nu se potriveşte desigur cu situaţiile melodramatice. Poate că nici cu cele dramatice. Rămâne adânc şi impresionant în acel gen care constă mai ales în examinarea ideilor şi sentimentelor, nu în aplicarea lor. De aceea, din toate volumele romanului-fluviu cele mai reuşite sunt primele, iar dintre ele al treilea, simbolic numit *Priveliştea ţării făgăduinţei.* Proaspătul medic Raymond Pasquier, originar din Nesles în regiunea pariziană, s-a instalat la cincizeci de ani la Créteil o comună aşezată în imediata vecinătate a suburbiilor capitalei. De acolo, cu tramvaiul şi cu vaporaşul, copiii lui vin la studii şi la slujbe în oraş. Nu sunt încă aciuiaţi în Paris, încă nu au pătruns în „mediile superioare"; dar sunt aproape, tare aproape; Joseph începe să strângă bani, Laurent lucrează într-un laborator al Sorbonnei; doctorul îşi aşteaptă clienţii; e clipa cea mai delicată, mai bogată în posibilităţi şi promisiuni. Suntem pe muntele Nebo, poate că de nicăieri nu e

țara făgăduinței mai frumoasă. E clipa în care stilul lui Duhamel, aerisit, înaripat, și geniul lui moderat sunt cel mai în largul lor, mai încântătoare. Precizările, mai apoi, asperitatea faptelor și înfăptuirilor nu vor putea decât să strice. Căci se aplică artei lui Duhamel observația lui La Rochefoucauld: „Il y a de belles choses qui ont plus d'éclat quand elles demeurent imparfaites que quand elles sont trop achevées".

Aceasta e una din limitele artei lui Duhamel. Alta o putem desprinde examinând activitatea lui din timpul războiului recent. Vom da importanță acestei perioade pentru că înfrângerea și ocupația au fost pentru francezi un punct crucial, au constituit pentru caractere o piatră de încercare, un examen, au scos la iveală esența, au șters detaliile și, asemenea aparatelor măritoare, au lăsat să se vadă, enormă, adevărata natură a fiecăruia. Operația e concludentă, deoarece, întocmai ca reacția chimică, a produs precipitarea și a colorat în chip autentic fiecare suflet.

Or, în timpul înfrângerii și al ocupației, Duhamel a reacționat corect. Nimic nu i s-a putut obiecta scriitorului sau academicianului. Rămânând în iubitul lui Paris, și-a continuat activitatea literară, dar mai ales pe aceea de asistență socială în rândul confraților. Dar *Chronique des Pasquier* volumul al 9-lea e o operă de război. S-a văzut mai sus că autorul căuta un refugiu din contingențe grave în tovărășia unei zburdalnice, delicioase și foarte înzestrate familii trăind la țară în mod idilic. Acestei perioade îi aparține și *Chronique des saisons amères* (1940-1943), cuprinzând diferite studii și articole de actualitate. Fiind bine înțeles că nici vorbă nu poate fi de a ridica cea mai mică obiecțiune împotriva cinstei și patriotismului lui Duhamel, vom constata totuși limitele impuse de moderațiunea ce-i e dragă. Limitele acestea îl fac să proclame că singura salvare pentru poporul francez e cultul limbii sale, ceea ce, oricât am fi de acord asupra primordialei importanțe a limbii franceze și (cu modestia cuvenită unor străini) a menținerii purității ei, ni se pare o

formulare exagerată. Duhamel mai recomanda atunci ca soluții lectura, limba latină, bibliofilia, muzica, politețea, respectarea gramaticii. Şi mai cu seamă propunea munca. Fiecare francez să muncească la locul lui, să nu se vaite, să-şi vadă de treabă; iată ce i se părea capital. Avea dreptate, dar nu e mai puțin adevărat că Franța nu s-a eliberat nici prin gramatică, nici prin limba latină şi nici prin muncă disciplinată în fabrici controlate de ocupanți. Dimpotrivă, prin rezistență, viața în păduri a maquisarzilor (viața lipsită de griji filosofice puriste), sabotări şi chiar „văicăreli", dacă înțelegem prin acestea spiritul de nemulțumire şi nesupunere. Munca era sloganul celor de la Vichy, ei sperau ca prin îndeplinirea obligațiilor zilnice să facă pe francezi să uite de soarta țării lor, de soarta lumii, de opresiunea învingătorului, de prezența lui chiar. Toți leneşii deveniseră la Vichy mari „muncitori", toți propovăduiau veselia, încrederea, răbdarea şi bunele purtări, fără a uita împărțirea orelor după program. Nu acestea, firește, puteau fi intențiile lui Duhamel; dar frazele lui ditirambice despre cultivarea legumelor şi a grădinițelor cu zarzavaturi reamintesc propaganda Vichy-ului în favoarea unei abrutizări, prin griji şi orarii al căror scop era să smulgă din suflete obsesia cotropirii. Vichy-ul cerea munca prin care se va organiza (după cele mai ştiințifice metode germane) foametea în Franța. Ori nu de la o astfel de muncă putea veni vreodată libertatea.

*Civilisation française* (1944) cuprinde observații pur estetice, cel mult culturale. E o apologie a ceea ce se cheamă „spiritul francez", care uneşte tradiția cu revoluția, marea cu muntele, umorul cu simțul economiei, setea de dreptate cu politețea, proporțiile cu dominarea naturii. El a produs „misterele franceze" dintre care sunt citate: Racine, *Şcoala femeilor*, *Pelléas şi Mélisande*, bucătăria franceză, via şi vinurile franceze, grădinile franceze, dragostea pentru varietate.

În sfârşit, *Lieu d'asile* (1945) îl prezintă din nou pe medic. În primăvara anului 1940 lui Georges Duhamel, academician şi scriitor cu faimă universală, i s-a oferit prilejul să-şi reamintească

titlul de doctor. Între 1914 şi 1917 îngrijise răniţi. Din mai şi până în iulie, în anul înfrângerii, adică de la atacul german până la armistiţiu, medicul a fost iar chemat la lucru, lângă Rennes. Spitalul de la Pontchaillon, aşezat pe o colină, e de fapt un azil pentru bătrâni, incurabili şi orfani, supravegheat de călugăriţe. Mai există în grădina aşezământului şi un centru anticanceros construit de un chirurg bătrân. Aici Duhamel a găsit nenumăraţi răniţi, militari şi civili, evacuaţi de pe front. Aici a operat, cum şi cât s-a putut, a contribuit la organizarea spitalului, s-a frământat. Scriitorul în volumaşul publicat mai târziu şi-a amintit de tipuri foarte diferite, schiţate cu putere şi cu procedee literare de o simplicitate totală.

Tot în anul 1945 se încheie romanul-fluviu prin volumul *Patimile lui Joseph Pasquier*, dinamic realizat, oarecum cinematografic, dar neadăugând nimic, dând impresia de încheiere obligatorie, făurită pentru nevoile cauzei. Totodată Duhamel, după liberarea Franţei, lua atitudine în chestiunea colaboraţioniştilor şi da la iveală încă un aspect al moderaţiunii sale. Cu mult spirit împăciuitor a cerut ca toţi colaboraţioniştii să fie cruţaţi şi iertaţi. Încă înainte de război, ca să fim exacţi, Duhamel îşi revizuise atitudinea şi în chestiunea maşinismului. O serie de articole în *Paris-Soir* dovedea o nouă atitudine. Vicisitudini ale vieţii ...

Dar un lucru ştiu bine, că frumoasele imagini: a lui Bach făcând muzică în sânul familiei, a lui Pasteur la lumina lămpii laboratorului, a Parisului studios, a oamenilor strâmtoraţi care nu s-ar despărţi de cărţile lor pentru nimic în lume, a sfinţilor care coboară din rai ca să aline durerile iadului, toate acestea şi altele ca ele nu pot fi produse decât de acele civilizaţii întemeiate pe o moderaţiune care ştie să şi apere, la nevoie, valorile spirituale, O moderaţiune care la nevoie ştie să folosească violenţa. Cu plăcere? O nu, cu hotărâre.

# FLAUBERT SAU ROMANCIERUL

Cu cât timpul trece, cu atât arta lui Flaubert se înfăţişează mai definitivă. Aparent uşoară, pentru că oricine poate pune prozei sale ca subtitlu cuvântul magic *roman*, în fapt teribil de grea prin condiţiile severe pe care le presupune împlinite, forma majoră a genului epic a prilejuit câtorva mari scriitori opere pe drept cuvânt socotite nemuritoare. Dar nici una nu mi se pare că atinge *Doamna Bovary*. Ştiu cât de puternic e Stendhal, dar în *Roşu şi Negru* ironia rece omoară elanul; nimeni nu e mai fermecat decât mine de bunătatea comunicativă a lui Dickens, dar insistenţele lui sunt uneori obositoare; Dostoiewski merge cu prezentarea sinceră a sufletului mai departe decât oricare altul, îl complică însă, scăzându-l, voitele precizări; Proust, oricât de mare, n-a dat romanul perfect, deoarece nu s-a limitat, *În căutarea timpului pierdut* - de altfel neterminată - fiind o vastitate ale cărei meandre trebuiau să tindă spre haos; iar la Balzac viziunea poetică şi elanul sufletesc nu ţin niciodată pasul observaţiei sociale şi ritmul detaliilor. Pe când *Doamna Bovary* e romanul însuşi. Cu *Doamna Bovary* Flaubert a dat romanul în stare pură, aşa cum Mozart a realizat muzica însăşi, superioară sentimentalismului unui Beethoven sau misticismului unui Wagner.

Dacă toată lumea îşi permite să scrie ce vrea sub numele de roman, dar se fereşte ca de foc de cele paisprezece versuri ale sonetului şi de rimele lui fixe, Flaubert a lucrat cu aceeaşi meticulozitate cu care ar fi desăvârşit forma cea mai neschimbătoare de poezie. Munca lui, neobosită şi neplictisită, însoţită de un fel de a înţelege viaţa, sincer şi adânc, l-a dus la capodoperă. *Doamna Bovary* ţine cititorul tot atât de încordat, cu răsuflarea tot atât de oprită, ca o scurtă tragedie clasică; romanul

acesta prinde ca într-un vârtej, exaltă, taie orice legătură cu lumea exterioară, concentrează privirea, gândul şi simţirea asupra focului care într-însul pâlpâie atât de înalt şi se mistuie atât de jalnic, repetă, chiar pentru cei care-l cunosc pe dinafară, misterul desfăşurării şi durerea deznodământului la fiecare lectură, cheamă, îngrozeşte, zădărniceşte. şi, prin mici deschizături asupra măreţiei şi ferestre largi deschise asupra umilinţei, lasă o senzaţie a vieţii cum mai crudă, mai neliniştitoare, mai trainică nu poate fi.

*

Cât de fragil lucru e o capodoperă şi ce uşor poate devia o dovedeşte tot Flaubert. *Educaţia sentimentală*, pe lângă *Doamna Bovary*, e doar o caricatură. Şi totuşi metoda e aceeaşi: aceeaşi grijă a notării amănuntelor exacte; aceeaşi atitudine reţinută a romancierului, aceeaşi neînduplecare înapoia căreia freamătă o nespusă înţelegere. Unde a greşit de data aceasta vrăjitorul în folosirea formulelor magice? Care e părticica infimă de cuvânt care a stricat totul şi a făcut taumaturgia inoperantă? Sau simţul autorului, de data aceasta, a depăşit fracţiunea de grad dincolo de care precizia devine pedanterie, dispreţul pentru iluzii se transformă în răutate, realismul grav apare ca mediocritate.

*

Thibaudet spune că Flaubert e mare când observă caractere inferioare lui; Homains e reuşit tocmai pentru că e tratat de sus, soţii Bovary sunt realizaţi la maximum fiindcă nu trec niciodată de un nivel la care autorul coboară oricând cu uşurinţa cea mai fără de efort. Dar un personaj ca doctorul Larivière e şters; aici Flaubert ar fi trebuit să suie sau, în cel mai bun caz, să vorbească de un egal. Şi lucrul acesta, artisticeşte vorbind, nu i-a fost cu putinţă. Prostia a prins-o şi a prelucrat-o; meritele omului nu i-au

dat fiorul necesar creației, impulsul, „șocul" acela fără de care nu se poate.

Domeniul propriu al artistului Flaubert rămâne prostia omenească. Dar e astfel și în *Educația Sentimentală*: Frédéric și doamna Arnoux nu sunt mai inteligenți sau mai înălțați decât Emma Bovary, soțul sau amanții ei. Unde, dar, se ascunde secretul deosebirii dintre capodoperă și caricatura ei? Probabil în posibilitatea de asimilare și de integrare a romancierului. Pe când în *Doamna Bovary* Flaubert intră fără ezitări în sufletul marionetei sale, suferă și plânge cu ea, și dacă vede cât de prostuță e nu încetează de a o simpatiza și a se zbate cu ea printre dezamăgirile și urâțeniile de toate zilele și participă la visările ei stupide și la dorul ei vag și o ucide cu melancolie, în *Educația Sentimentală* rămâne mereu în afară: zâmbetul ia, prin fixitate, caracter de rictus.

Dovada cea mai bună sunt finalurile: Emma, în cele din urmă, își salvează banalitatea și poate însufleți rea, în orice caz calitatea omenească, printr-un gest suprem și maiestuos. Pe când Frédéric și Deslauriers, în lipsă de altceva, se îndreaptă spre casa de toleranță. Disprețul e aici prea direct, ironia prea evidentă. Când autorul pune o distanță prea mare între el și personaje, când le privește fără cruțare timp prea îndelungat și nu voiește să ia parte cu nimic la zbuciumul lor, fie el cât de vulgar, creația artistică, lipsită de sprijinul simțirii, se învârte în gol, ca acele roți mari de moară de care vorbește Morréas, care brăzdează întruna spațiul inutil.

Prostia e tema pe care Flaubert construiește cu cel mai înaripat avânt. Prin ea devine violent și duios. Din ea extrage deznădejdea și farmecul. Lucrul acesta l-a înțeles și Proust, a cărui pastișă după Flaubert, înglobată în ciclul de imitații intitulat *Afacerea Lemoine*, e nu numai cea mai bună a lui Proust sau cea mai reușită după Flaubert sau în general cea mai uluitoare pastișă, făcută vreodată, dar și pagina cea mai explicit flaubertiană ce s-a putut scrie. Nici Flaubert nu mersese atât de

departe. Proust, la a cărui închegare literară Flaubert jucase un rol precumpănitor, a prins, cu extraordinara lui facultate de a deosebi importantul de secundar, esența geniului lui Flaubert. Există romancieri ai ambiției (Stendhal, Balzac), ai bunei dispoziții (Dickens), ai contrariilor (Dostoiewski); Flaubert e romancierul acelei părți a sufletului în care aspirațiile neclarificate, pretențiile nelimitate și eșecurile exasperate iau naștere din prostie. În imitația lui Proust, publicul care asistă la procesul escrocului Lemoine, falsul făuritor de aur, e alcătuit din oamenii care speraseră să ajungă la mare bogăție printr-însul. Darea în vileag a întregii afaceri arată totala inepție a.credulilor. Acum, în sala de ședințe a tribunalului, stau frânți. Dar tot visează, prostia lor îi mai leagănă, îi mai încântă. Unii ar fi vrut, prin milioane, să ajungă ambasadori la Constantinopol sau președinți ai Republicii (în care caz și-ar fi capitonat pereții ca să nu audă zgomotul vecinilor), alții filantropi gen Carnegie (dar la ce bun să-ți împarți averea dacă s-a socotit că un miliard nu poate îndestula populația unei țări), sau conți (ar fi cumpărat un titlu nobiliar de la Vatican, condamnând totodată acest obicei). „Dar alții, gândind că bogăția ar fi putut să fie a lor, simțeau că leșină; căci ar fi pus-o la picioarele unei femei care le rezistase până acum și care, în sfârșit, le-ar fi dezvăluit taina sărutului și farmecul trupului ei. Și se vedeau cu ea, la țară, pentru totdeauna, într-o casă văruită toată în alb, pe marginile unei ape mari și triste. Ar fi gustat strigătul păsărilor marine, ceața care se lasă ușor, clătinarea vapoarelor, desfășurarea înceată a norilor și ar fi tot stat așa, zile întregi, cu corpul ei pe genunchi, privind jocul fluxului și al refluxului, otgoanele care se izbesc, de pe terasa lor, dintr-un fotoliu de nuiele de răchită, de sub o umbrelă cu dungi albastre, dintre globuri colorate de metal. Și în cele din urmă nu mai vedeau decât două tufe de flori violete coborând spre apa iute pe care o ating parcă, în lumina aspră a unei după amiezi fără de soare, de-a lungul unui zid roșiatic ce sta să cadă la pământ. Acestora tăria chinului le lua [illegible]nă și putința de a

blestema pe acuzat; dar îl urau toți, socotind că-i păgubise, că le furase de sub nas desfrâul, titlurile onorifice, faima, geniul; ba și himere mai nelămurite, acele închipuiri vagi și dulci, tăinuite de fiecare, din copilărie, în adâncul visării lui neroade".

Mai precis decât Proust despre Flaubert n-a fost nimeni. Iar dacă Flaubert a putut atinge culmea, culmea incontestabilă în genul romanului, e pentru că între firea lui și tema pe care și-a plămădit capodopera exista o legătură. Când autorul se referă la fapte și sentimente față de care *descrierea* e singurul mijloc de care dispune, opera lui e condamnată. Când relație există, dar sunt de natură intelectuală și psihologică, doar, rezultatul e oarecare. Numai când intuiția, prin legile misterioase ale simpatiei, îi permite să vorbească *oarecum de el însuși* prin alții, există condițiile prealabile ale unei creații adevărate. Prostia, Flaubert a simțit-o, ispitelor ei le-a rezistat. Revanșei strălucite ce a știut să ia asupra ei, subjugând-o, ridicând-o la rangul marilor teme umane demne de compasiune și producătoare de fiori, să-i fie adăogată reciproca, rămășița din mintea și sufletul lui, care făcea, în același sens, să adopte cu nesaț în politică încăpățânările cele mai absurde și să greșească, în literatură, tocmai când voia să fie mai atent (în scena vaporașului pe Sena, la începutul *Educației Sentimentale*, bunăoară), în prezentarea detaliilor celor mai simple. Toate derivă din același loc: ura lui Flaubert pentru Homais și lipsa lui de îndurare pentru bietele încercări ale Doamnei Bovary și dorința acurateței perfecte în tablouri.

Tendințele politice ale lui Flaubert, atât de nedrepte, de absolute, înapoia cărora se baricadează la cel dintâi prilej, evidențiază tema: spectrul prostiei îl chinuie mereu. Când a fost vorba de alții, Flaubert a privit realitatea în față: a înțeles că frica nu indică niciodată o soluție. Emmei Bovary i-a dat posibilitatea să-și dezvăluie, oricât de caraghioasă o considera, imboldul spre viață, dragostea pentru fericire, setea. Pe el s-a condamnat la o

politică moartă, de rea credință, sistematică. Teama să nu lunece pe panta prostiei l-a ținut țintuit, aproape mumificat.

„Emma Bovary sunt eu", spunea Flaubert criticilor surprinși și extaziați. Se lăuda. Emma Bovary care adora prosteşte viața și voia, prosteşte, s-o trăiască, era vie. Flaubert, baricadat în muncă („munca e cel mai sigur mijloc de a scăpa de viață"), agățat de negative politice, se sortea la pieire. Așa a și fost: Flaubert e mort, Emma Bovary trăieşte. E regula neîndurătoare a artei, citată din Ioan, 12, 24, de Gide: „Dacă grăuntele de grâu, care a căzut pe pământ, nu moare, rămâne singur; dar dacă moare, aduce multă roadă".

# ÎN JURUL LUI PROUST

Critica şi comentariile apărute după data la care gloria lui Proust, a fost definitiv recunoscută, pun în evidenţă unele elemente mai puţin clare ale operei sale şi deschid probleme asupra cărora controversa e posibilă.

Vom examina aici câteva din ele, urmând exegeza proustiană până în prezuia războiului.

## COMICUL LUI PROUST

Lui Léon Pierre-Quint, critic mediocru, îi revine meritul de a fi accentuat o latură cu totul neobservată a romanului lui Proust: latura umoristică. Proust, arată Pierre-Quint, e un mare autor comic.

De obicei cetitorii şi comentatorii insistă asupra nuanţei triste a operei, se întrec în a-i proclama tonalitatea tragică. Ei văd în Proust numai amărăciunea, analiza subită şi dureroasă, frământarea pe care ţin s-o declare aproape patologică. Procedând astfel, trec cu vederea asupra unei părţi de mari proporţii în care Proust se arată un romancier amuzant, un scriitor care ne face să râdem adeseori în hohote. Dar nu e volum, nu e subîmpărţire, nu e pagină în care să nu întâlnim o anecdotă, o observaţie spirituală, povestirea unei situaţii comice, menţionarea unei manii, a unui gest ridicol. Rezultatul e tot atât de atrăgător, de distractiv ca o conversaţie stăpânită de umor şi facultatea de a remarca, de a reţine, de a imita. Proust e şi un excelent autor de *pastişe*, imită cu un talent deosebit.

Atmosfera întunecată şi stranie ce s-a creat, în jurul lui Proust poate fi risipită. *În căutarea timpului pierdut* nu se

petrece în cine ştie ce sanatoriu pentru nervoşi misterioşi. De cele mai multe ori locul acţiunii e un salon în care mişună glumele şi tipurile comice. Repetate zâmbete, ba chiar un râs puternic, cât se poate de sănătos: iată o reacţiune adevărată a lectorului real al volumelor lui Proust. El cunoaşte durerea autorului, dar ştie că aceasta e în stare, prin ironie faţă de el însuşi, s-o facă nu mai rece, dar mai teribilă.

## OBIECŢIUNEA LUI BERL
### (Pretinsa superficialitate)

Un scriitor inteligent, a cărui atitudine, politică a suferit evoluţii, Emanuel Berl, a rezumat o critică pe care mulţi i-o fac lui Proust, un resentiment care stăpâneşte multă lume, o vexaţiune ascunsă, dar vie. „Tratatului de psycho-patologie burgheză" îi obiectează că merge atât de departe cu subtilitatea socială încât dintr-un atât de vast, de epocal eveniment ca *Afacerea Dreyfus* nu reţine decât o intrigă a ducelui de Guermantes la Jockey-Club. Toate durerile unei naţiuni reduse la atâta lucru! Proust ar fi deci superficial, neserios; poate că minuţiozitatea lui e gingaşă, dar n-are mai multă valoare decât a unui obiect de lux cu totul inutil, a unui fleac aurit.

Principal, obiecţiunea poate fi înlăturată. Scriitorul nu e dator să facă istorie, ci – atunci când personagiile sale vin în legătură cu un fapt însemnat – să arate repercusiunea evenimentului în viaţa cotidiană a eroilor. Oare Napoleon apare în cărţile lui Balzac în toată complexitatea lui de figură istorică sau numai fragmentar şi episodic, după nevoile naraţiunii? Proust însuşi descrie plăcerea specială, de natură familiară şi literară, pe care o resimte când întâlneşte numele ilustru în tabelele de la sfârşitul volumelor lui Balzac, printre multe altele, însoţit ca şi ele de câteva rânduri explicative, apariţie care stabileşte contactul între cetitor şi felul cum contemporanii puteau privi un

fapt ajuns mai apoi istoric. (Cf. *Du coté de chez Swann*, vol. II, evocarea demisiei mareşalului Mac-Mahon prin prisma unei amintiri galante.) Romancierul nu e ţinut să întrerupă cursul povestirii pentru a scrie câteva pagini de istorie; şi, mai ales, personagiilor sale nu le este permis să judece evenimentele cu perspectiva pe care o avem noi astăzi. La drept vorbind, *ele nu ştiu* că anul în care trăiesc sau evenimentul la care asistă *va fi istoric*, n-au de unde să ştie: tocmai de aceea contemporaneitatea lor indiferentă, participarea lor inconştientă ne încântă.

Dar exemplul lui Emanuel Berl e rău ales şi dovedeşte o cetire neatentă. Nu Proust reduce afacerea Dreyfus la o intrigă de club, ci ducele de Guermantes. Iar Proust îşi bate joc de eroul lui pentru acest fapt. Lucrul e foarte clar şi dă naştere celei mai serioase îndoieli asupra chiar existenţei lecturii lui Berl. Dar nici ducele nu e vinovat, şi gestul lui – involuntar – e explicabil. Prim vice-preşedinte al Jockey-Clubului, era sigur că va fi ales preşedinte în caz de vacanţă a locului. Totuşi diferite motive (ura membrilor pe care nu-i invita la el acasă şi care voiau să guste plăcerea de a-i trânti, nepăsarea ducelui care, sigur de dreptul lui, nu luase în seamă campania electorală; atitudinea ducesei care fusese acuzată de dreyfusism pentru că în timpul *Afacerii* refuzase, spre deosebire de celelalte doamne din lumea mare, să primească la ea cucoanele din lumea negoţului de nuanţa politică ostilă căpitanului; îndepărtata origină germană a ducilor de Guermantes) duseseră la alegerea d-lui de Chaussepierre. Era atât de simplu şi de bine stabilit că primul vice-preşedinte (mai ales când e duce de Guermantes) devine preşedinte la moartea acestuia din urmă, încât căderea sa îl impresionase profund pe ducele Basin. De atunci în colo, ori de câte ori se vorbea de afacerea Dreyfus în faţa lui, ducele – printr-un curios efect al comoţiei îndurate – întrebuinţa expresia *bel et bien*. Auzea ducele de afacere făcea ce făcea şi spunea *bel et bien*.

Dacă e aşa, de unde rezultă că la Proust mania mondenă reduce la proporţii neserioase evenimentele?

## PROUST ŞI FREUD

Aproape că nu există critic, vorbind de Proust, care să nu se simtă obligat să stabilească analogia cu Freud, care să nu decidă că Proust a justificat inconştientul şi că, de la el, începând, literatura nu mai are ce face cu stările sufleteşti conştiente.

Mai întâi că cei ce vorbesc astfel dovedesc că nu-l cunosc pe Freud cel adevărat, ci numai acel pseudo-freudism, destul de răspândit, care confundă ştiinţa cu vulgarizarea. Făcând deci toate rezervele asupra conţinutului autentic al lucrărilor lui Freud, asupra sensului metodei psihanalitice, putem afirma – în al doilea rând – că Proust n-a făcut apologia inconştientului. Existenţa inconştientului nu mai era contestată la data când scria Proust. Ştie că există, se ocupă de el, dar nu-l ridică în slavă şi nici măcar nu scrie mult despre el. Câteva vise, câteva amintiri difuze, ceva despre mecanismul memoriei, despre relaţiile dintre obişnuinţă şi moarte. Marea teorie a fericirii în afara timpului are legătură cu viaţa viitoare, cu împăcarea totală şi definitivă, cu metafizica: mistica, deci, nu derivă nici pe departe din psihanaliză sau din subiectele în general tratate de Freud şi discipolii lui.

Punerea în relaţie a lui Proust cu Freud provine adeseori din cauza unei similitudini pur verbale; se spune că unul face *psiho-analiză*, că celălalt e un maestru al *analizei*, că prin urmare amândoi lucrează cam pe acelaşi tărâm. Poate vorbi astfel numai cine se mulţumeşte să constate că Proust analizează fără a se întreba ce analizează: Or, Proust nu face decât foarte puţină „introspecţiune"; el se analizează şi analizează pe ceilalţi din punct de vedere social. Examenul psihologic e sumar, e banal. Marcel nu diferă cât priveşte structura mintală şi sufletească, de ceilalţi oameni. Eroii cărţii, la fel, prezintă o înfăţişare psihologică din cele mai clare. Ba, cu cât situaţia lor e mai delicată şi cu cât sentimentele lor sunt mai puţin comune, cu atât autorul explică mai luminos.

În afară de opera lui medicală propriu-zisă, Freud a mai dat

o *psiho-patologie* a vieții zilnice, a scris despre lapsusuri, cuvinte care revin des în vocabularul unui individ, scăpări din vedere care au semnificația lor. Cu această parte (secundară, dar atrăgătoare) a edificiului freudian, poate fi asemuită povestea lui Proust. Nu e și ea decât o analiză psihologică a vieții zilnice sociale și mondene. Termenul patologic l-am lăsat dinadins la o parte, cu atât mai mult cu cât și în titlul volumului lui Freud e pus mai mult de formă, ca să impresioneze. E, de altfel, foarte puțin probabil ca Proust să-l fi cetit pe Freud (o spune un bun cunoscător al chestiunii, Georges Gabory).

# ELEMENTELE OPEREI LUI PROUST

**1. Psihologie pură şi psihologie socială. 2. Evoluţia socială a unei psihologii. 3. Comparaţii şi explicaţii pe plan mare. 4. Politeţă şi impertinenţă, observaţii, saloane, conversaţii ... 5. Relativitate socială. 6. Arbitrarul monden. 7. Exemplu şi teorie. 8. Sensibilitate socială. 9. Omul şi timpul. 10. Timpul şi spaţiul. 11. Este Proust un scriitor „modern"? 12. Bergson şi Proust. 13. Superioritatea lui Proust asupra lui Gide. 14. Literatură proastă. 15. Filozofie proastă. 16. Valoarea operei şi gloria ei.**

Comentată de mulţi, citită de puţini, deopotrivă criticată şi lăudată, opera lui Proust a devenit ceea ce, pentru a justifica spusele lor, admiratorii şi cei ce o ponegresc au nevoie să conţină. Şi astfel cititorul are o surpriză, o revelaţie, un sentiment ca acela pe care îl ai în faţa unui monument sau unui loc celebru, când te apropii prima dată de un om sau de un lucru mare, sentiment amestecat, pe care nimeni nu l-ar fi putut preciza mai bine decât însuşi Proust, autorul puţin misterios, atunci când i se arată aşa cum e. După aceea, este oare exagerat să creadă că trebuie să expună în lumina, uneori strălucitoare, alteori ştearsă, a realităţii, ce a citit?

Valoarea celei mai însemnate lucrări din literatura franceză a cât s-a scurs până acum din veacul al XX-lea se reduce la trei elemente dincolo de care totul e exagerație, lipsă de informaţie, gust prost.

1. Prea adeseori s-a spus că Proust e psihologul prin excelenţă, expertul analizei subtile, omul firului tăiat în patru. Proust n-a făcut psihologie, sau mai bine-zis n-a făcut psihologie

pură. A descoperit un mijloc nou de cercetare literară psihologică, sau, iarăşi mai bine-zis, a găsit explicaţia problemelor psihice prin elementul social. Ce putea dė altfel inova în materie de analiză a conştiinţei în literatura franceză, care de la d-na de La Fayette şi de la Racine duce prin Stendhal la Porto-Riche? Literatura psihologică, a problemelor suferinţelor amoroase privite în ele însele, şi-a dat toate roadele. Aceeaşi al cărei tip la începutul secolului a fost Paul Bourget şi de care un personaj al lui Cezar Petrescu râdea ca fiind a oamenilor fără griji, care din senin şi din lipsă de ocupaţie îşi pun câte o problemă de conştiinţă. Nu e de râs. Într-o societate bogată şi liniştită alte preocupări n-ar fi fost fireşti.

Proust n-a făcut psihologie pură, sau, unde a făcut-o, e partea cea mai slabă a operei. Cele două volume (de proporţii reduse) care constituie psihologia, constituie şi nereuşita deplină. Seillčre, filozoful raţiunii, criticul erudit, cunoscătorul, nici nu se ocupă în magistralul lui studiu despre Proust de *Albertine disparue*. Când, la sfârşit, stabileşte valoarea definitivă a diverselor părţi componente, *Albertine disparue* trebuie să se mulţumească cu menţiunea: „lasă o impresie de oboseală, de repetire şi de gol". *Albertine disparue* e considerată ca cel mai caracteristic Proust de duşmanii lui sau de creatorii falsei lui legende. De primii, pentru că fiind cea mai proastă, poate fi cu uşurinţă ridiculizată prin citate alese cu grijă, criticată prin cele mai evidente lipsuri şi exagerări. De ceilalţi, pentru că sunt cititori vulgari, teoreticieni ai unor greşeli întâmplătoare, xtremişti ai proustianismului fără de Proust.

Creaţia, originalitatea vin din explicarea suferinţelor, a speranţelor şi a încântărilor sufletului pe cale socială.

2. Dintru început Proust descoperă viaţa socială a copiilor. Marea impresie a copilăriei sale de la Combray rămâne apariţia lui Swann, omul de lume, cu relaţii nebănuite. Apoi, pe acelaşi plan, cea mai frumoasă poveste de dragoste din *A la recherche du*

*temps perdu*, prietenia lui Marcel cu Gilberte, întâlnirile de la Champs-Elysées, invitațiile la ceai la d-na Swann acasă, ruptura fără de motiv, din timiditate mondenă, din oboseală socială, din calculul de excesiv rafinament (întreruperea îndelungată și voită a vizitelor pentru a forța necesitatea prezenței, satisfacția revederii în lume) al unui copil. Mecanismul dragostei cu Gilberte se reduce la o serie de refuzuri, până ce efortul se transformă în indiferență și plăcerea viitoare căreia i se sacrifică cea prezentă dispare. Nu este afirmația cu privire la calitatea acestui episod exagerată? Nu, căci lăsând la o parte nefericita depănare a evenimentelor în legătură cu Albertine, nici aventura lui Swann cu Odette de Crécy nu merită superlativul. Fără a fi criticabilă în sine, dimpotrivă, e alăturată unui noian de frazeologie muzicală, care îi strică nespus și lipsită în bună parte[1] de elementul personal, adânc al autorului; simplă psihologie, broderie – oricât de delicată și de masivă totodată – căreia îi lipsește fondul social.

Dar însăși viața eroului operei nu e decât desfășurarea pe plan social a frământărilor lui sufletești. Întâi partea încântării, a poeziei numerelor, a viziunii lor cromatice, a mitologiei nobiliare (reprezentația de la Opera Comică), a sublimului heraldic (nunta d-rei Precepied). După aceea, faza critică. În fața realității, observă și ironizează, înțelege și descrie. În ultima fază, indiferența, preocuparea cu alte probleme străine vieții sociale. Atunci, ajunge asemenea lui Swann care întâlnește cu soția sa pe principesa Matilda, nepoata împăratului Napoleon, și se grăbește să-și ia rămas bun pentru că îl dor picioarele.

Fiecărei perioade îi corespunde viziunea ei socială. În toate, autorul (sau eroul) și personajele toate visează, suferă, se bucură din motive sociale și dacă e adevărat că arta nu constă decât din prezentarea sub o formă nouă a unui lucru vechi, nu încape

[1] În bună parte numai. Nu trebuie uitat cadrul (clica Verdurin), repercusiunile sociale ale legăturii amoroase (cearta clicei Swann), urmările sociale ale căsătoriei (noua situație a lui Swann, bucuria pe care i-o procură vizita unei d-ne Bontemps, a unei d-ne Cottard etc.).

îndoială, că într-un domeniu care părea închis, lui Proust i-a reuşit o creaţie, o înnoire.

3. Extraordinarul e atins însă atunci când, după analiza graniţelor dintre psihologic şi social, trece în domeniul al doilea. Un procedeu stilistic, întrebuinţat cu predilecţie şi cu sistem, se impune în primul loc. E acel al explicaţiei prin comparaţii măreţe, oferind numeroase exemple. Politeţea specială a d-nei de Villeparisis e comparată cu un bilanţ şi explicată prin procedeul comercial al contractului de cont curent: ca femeie din lumea mare vedea în toţi oamenii clasei de mijloc viitori nemulţumiţi şi se grăbea să profite de toate ocaziile posibile, pentru a trece în „registrul de conturi al amabilităţii ei cu dânşii" avansul unui sold creditor, astfel ca să poată beneficia în curând – când nu-i va invita la o recepţie – de echilibrul pe care o înscriere debitoare o va găsi cu ajutorul postului precedent, fără a provoca un faliment. Legrandin e comparat cu „un sfânt Sebastian al snobismului"[2]. D-na de Gallardon doreşte atât de mult ca toată lumea să cunoască legătura ei de rudenie cu familia Guermantes, încât o doare că nu se poate manifesta exterior prin semne vizibile, ca acelea care, aşezate una sub alta, într-o coloană verticală, explică în mozaicurile bizantine cuvintele pe care sfântul de alături e presupus că le pronunţă. Conversaţia aceleiaşi d-ne de Gallardon, în care revin des aluziile la rudele ei, e asemuită cu un limbaj cifrat, care, prin analiză şi descoperirea unui termen mult repetat, se trădează singur. În privinţa ei, de asemeni, Proust stabileşte legătura posibilă dintre un gest, o atitudine fizică şi o preocupare socială. Tot spunându-şi că numai din mândrie şi din intransigenţă morală nu-şi vede rudele mai strălucite, dar mai uşuratece, gândul acesta sfârşeşte prin a-i modela corpul, prin a-i da o anumită prestanţă, care, în ochii burghezilor trece drept un semn de mare superioritate şi, în acel al bărbaţilor, ca vestitorul unei feminităţi pasionate. Ducesa de Guermantes, întrebuinţând

[2] Metafora e inspirată de Balzac, marele precursor al literaturii sociale dar autor pe alocurea senzaţional.

un provincialism arhaic, vocabularul ei e comparat cu acele feluri de mâncare pe care nu le poți găsi decât în rare orășele depărtate, unde fiecare component e adus de la locul lui de obârșie, spre deosebire de al nepotului ei Saint Loup, cititor al lui Baudelaire și Kant, om al noutăților, al orașului mare și al mâncărurilor neoriginale. Când se desparte de d-nul de Froberville, care o plictisește, autorul explică: „Ascultă, o să fiu *nevoită* să-mi iau rămas bun de la d-ta, îi spune dânsa, ridicându-se cu un aer de resemnare melancolică și ca și cum ar fi pentru dânsa o nenorocire. Sub semnul încântării răspândite de ochii ei albaștri, vocea ei de o dulceață muzicală amintea jalea poetică a unei zâne". După ce-și bate joc de cineva, d-nul de Cambremer își privește victima râzând. În același timp, fiind șașiu, prin efectul râsului, o bucată de pupilă apare pe întinsul alb al ochiului. Comparație: Tot astfel un moment de lumină pune puțin albastru în cerul căptușit cu nori. Și: Monoclul apără, ca geamul care acoperă un tablou de valoare, această operațiune delicată. Toate aceste exemple sunt ale adevăratului Proust, ale celui mai bun.

4. Orice are legătură cu relațiile sociale, cu conversația, cu saloanele, găsește în Proust un cronicar subtil, neîntrecut. În acest domeniu, nimeni n-ar putea spune că lucrurile lâncezesc. Stilul e vioi, totul e viu, interesant; cuvântul e prea slab, trebuie spus: pasionant. Cât de bine sunt prinse subtilele complimente ale mătușilor eroului, Flora și Célline, care, vrând să mulțumească vecinului lor Swann pentru trimiterea unor sticle de vin, se mulțumesc cu aluzii la bunii vecini! Cât de caracteristică e fraza oricărui membru al familiei lui Marcel, răspunzând unui străin mirat că iau masa atât de devreme: Doar e sâmbătă! Ca și cum oricine ar fi presupus să știe că sâmbăta ei iau masa cu o oră înainte. În d-na Verdurin e examinată *necesitatea* unei clici, a unui grup fix pe care te poți mereu bizui și care îți poate oricând satisface imperioasa cerință a *prezenței* sociale. D-na de Gallardon, de îndată ce o vede pe prințesa des

Laumes, o întreabă îngrijorată: „Ce mai face bărbatul tău?", ca şi cum prinţul ar fi grav bolnav. Explicaţie: Deşi rezervată, arde de nerăbdare să adreseze cuvântul prinţesei; pentru a-şi justifica demersul, adoptă însă îngrijorarea, voind să arate că e obligată să facă acest demers impus de circumstanţe. De ce salută Legrandin, când e în tovărăşie înaltă, pe Marcel şi pe tatăl său cu un gest mic? Pentru că, foarte departe de ei, îi vede mărunţi şi-şi proporţionează salutul depărtării şi perspectivei. Şi d-na de Guermantes e înţeleasă atunci când întrebuinţează un limbaj ţărănesc, când afectează simplicitatea, pentru a dovedi o legătură între elementul rural şi aristocraţie pe deasupra claselor mijlocii şi culte. Alteori Proust merge atât de departe, încât poate provoca mirarea surâzătoare, deşi e sincer şi e adânc şi nu e departe de adevăr. Astfel (în *Mélanges*) se opreşte asupra tristeţei sociale a indicativului imperfect, a formei istorice: era o *femeie mică* ... „care ne prezintă viaţa ca ceva totodată trecător şi pasiv, care în momentul chiar în care reface acţiunile noastre le transformă în iluzii, le distruge în trecut" ... care e „un izvor nesecat de tristeţi misterioase".

Pe un astfel de om trebuia să-l intereseze Saint-Simon. A şi fost aşa, şi conversaţia dintre rudele lui şi Swann într-o seară la Combray, dialogul dintre bunicul lui dornic de a auzi scene saint-simoniene, povestiri sociale impertinente, subtile şi inteligente, şi cumnatele acestuia, indignate de atâta răceală şi aroganţă, nu e probabil decât alternanţa din sufletul autorului, lupta dintre simplicitatea omului bun şi interesul cronicarului atent. După cum în Legrandin, iubitorul naturii, poetul serii liniştite, observatorul culorilor, coexistă arivistul monden, chinuit, vizitator silit şi frământat al salonului marchizei de Villeparisis.

Câteva mari scene din *A la recherche du temps perdu* cuprind cea mai bună parte din opera de observaţie şi redare a memorialistului unei societăţi. După-amiaza la marchiza de Villeparisis, serata la d-na de Saint-Euverte sunt probabil cele mai bune. De asemeni nu trebuie uitate plimbările clicii Verdurin în

Bois de Boulogne, seara la prințul de Guermantes, clipele petrecute de Swann cu perechea ducală înainte de balul mascat, când le anunță apropiata sa moarte, în sfârșit primul dejun al lui Marcel la ducele și ducesa de Guermantes. În redarea anecdotelor, a conversației, a răspunsurilor celor mai spirituali eroi ai operei – baronul de Charlus și Oriane de Guermantes – se reduce această parte. Dar câtă bogăție, cât spirit! Sunt de inspirație saint-simoniană explicațiile pe care le dă d-na de Villeparisis despre purtarea pălăriei în propriul salon, în caz de vizită regească, precum și informațiile despre timpul lui Ludovic al XVII-lea. După-amiaza la d-na de Villeparisis oferă multe anecdote, mai ales mirarea lui Bloch când află că farsa ducelui de Guermantes anunțându-se drept Regina Suediei, servitorului care îl vestea mătușii sale Villeparisis, nu părea deloc extraordinară acesteia din urmă, surprinsă numai de o vizită la care nu se aștepta, căci știa pe vizitatoare plecată din Paris. Interesantă și precisă e povestea celor trei doamne în vârstă, care deși de familie mare fiecare, nu sunt primite în lume. Motivele acestei excluderi nu sunt bine cunoscute, sunt mai mult bănuite, ele datează din epoca depărtată a tinereții acestor doamne, dar își produc efectele cu strășnicie până în timpul acesta. Vineri după masă, fiecare din ele capătă totuși vizita rudelor ei, nepoate cu nume mari, ducese și prințese pe care legăturile de rudenie le obligă să vie măcar din când în când la o mătușă bătrână. D-na de Villeparisis se făleşte deci cu prezența ducesei de Guermantes, prietena ei, cu aceea a prințesei de Poix. Dar nici d-na de Guermantes nu merge la mătușa prințesei de Poix, nici aceasta la d-na de Villeparisis. Faptul deci că una primește vizita ducesei de Guermantes, iar alta pe a d-nei de Poix, nu înseamnă nimic; inferioritatea situației lor nu e schimbată; ele rămân mai departe în marginea societății.

Spiritul familiei Guermantes îl posedă și o d-nă de Grouchy născută cu numele precedent. Când soțul ei întârzie la o masă dată de prințesa de Parma, ea îl primește cu cuvintele: „Văd că

pentru lucrurile mici chiar, întârzierea e o tradiție în familia ta" – stabilind cu prezență de spirit legătura cu bătălia de la Waterloo. Dar baronul de Charlus e mai reprezentativ. Primind o invitație la un „ceai dansant", își explică refuzul prin nedumerirea pe care i-o provoacă această stranie titulatură. Baronul umple pagini întregi cu discursul lui, model de conversație, de spirit, de pasaj social. Ceai dansant? se întreabă el. În tinerețea lui, când lumea spunea că e agil și-i găsea farmec în acest exercițiu, poate că ar mai fi putut îndrăzni să danseze cu ceașca în mână. Da acum? Și de unde știe ce calitate va avea ceaiul servit în condițiuni atât de extraordinare? Carta de invitație mai cuprindea jos mențiunea: Quatuor ceh. Oricine înțelege că la acel ceai dansant un quatuor ceh se va produce. Dar baronul nu admite că pricepe. Culmea, continuă el, aceste cuvinte lipsite de șir și stranii, care mi-au întărit hotărârea de a nu mă aventura în astfel de locuri. Altădată baronul primește o invitație redactată în stilul: D-na X ... vă roagă să vă gândiți la dânsa. Joi la ora 9 seara. Charlus își îndeplinește cu conștiinciozitate datoria. Rămâne seara acasă, își pune halatul, se așează într-un fotoliu bun și pe la ora 9 începe să se gândească exclusiv la amfitrioana care desigur că aștepta cu atâta nerăbdare sosirea lui.

5. Nimeni la Combray nu presupune că Swann, fiul fostului agent de schimb, e prieten cu prințul de Wales, cu contele de Paris și cu Președintele Republicii. Generațiile viitoare vor crede, citindu-i memoriile, că d-na de Villeparisis avea cel mai însemnat salon al timpului și primea într-însul lumea cea mai bună. Nu vor avea de unde ști că o oarecare d-na Leroi ocupa în realitate această situație, că dânsa primea toate celebritățile și că d-na de Villeparisis n-ar fi avut ce căuta în casa ei. Pentru aceleași generații, d. Legrandin, care și-a atribuit cu de la sine putere un titlu nobiliar, va fi adevăratul conte de Méséglise. Iar d-na de Villeparisis e, cum a auzit eroul, o simplă d-na Thirion și deci o falsă marchiză, sau nu? Așezat la un loc inferior la o masă, d. de

Charles nu se simte jignit; ce importanță are asta *aici?* se mulțumește să spună. Și care e adevărata figură a femeii care când ne apare ca „dama în roz", când ca soția nobilului și săracului conte de Crécy, când ca o cocotă de oarecare lux, când ca proprietara de la Tansonville, a bogatului și marelui monden Swann, când ca soția contelui de Forcheville?

Nu putem cunoaște adevărul despre situația socială a oamenilor. Nici nu există una, ci o serie de apariții, contradictorii poate. Proust a înțeles tristețea și realitatea relativității sociale.

6. A mai înțeles că prestigiul situațiilor mondene nu e supus nici unei reguli, că nimic – în afară de gust sau întâmplare – nu poate determina o situație, o invitație, un rol. Ducesa de Guermantes își poate permite să-și bată joc de vechiul nume de Cambremer, care începe și sfârșește atât de nefericit. Ea poate râde de titlul princiar de Iena, care-i reamintește un pod. „A fost mai întâi numele unei victorii", îi spune generalul Froberville, „scoțându-și monoclul pentru a-l șterge, ca și cum și-ar fi schimbat un pansament" (încă un exemplu de metaforă disproporționată și reușită). Atunci ducesa își bate joc de mobilele lor în stil „imperiu" și sfârșește prin a spune că nu poate merge în casa unor oameni necunoscuți și așa mai departe în stil Guermantes. După aceea îl vede pe Swann, pe „micul Charles", și nu-și stăpânește bucuria față de un om pe care hazardul pur l-a apropiat de dânsa, iar nu relația firească dintre familiile nobile. Când află mai târziu de eventualitatea unei rugăminți pe care Swann, ale cărui zile erau numărate, avea să i-o facă cu limbă de moarte, ea nici nu vrea să audă de stabilirea unor raporturi de prietenie cu soția și fiica lui. De ce i-ar face o mare plăcere tocmai când, murind, nici nu se va mai bucura de societatea lui, rămânându-i în schimb plictiseala a două femei, o văduvă și o orfană, cărora tatăl și soțul voiește să le asigure prietenia ducesei de Guermantes? Ceea ce refuză amicului de peste douăzeci de ani, omului la care ținea mai mult decât la oricine, o face din

capriciu într-o zi cu soare, înainte de o plimbare, în momente de bună dispoziție, când hotărăşte s-o primească pe Gilberte Swann.

7. Nu numai că Proust nu reduce evenimentele la proporții neserioase din manie socială, dar are tendința să generalizeze, să stabilească teorii. De obicei, după un exemplu sau după o observație, urmează o explicație cu caracter general. Din salutul şi manierele căpitanului Borodino, sunt trase învățăminte asupra naturii nobilimii imperiale, administrativă şi politică, spre deosebire de cea veche, elegantă, salonardă şi lipsită de putere afectivă. Astfel, Proust devine un izvor excelent pentru criticii dornici de interpretare literară a unei societăți, cercetători ai realității sociale în opera literară.

8. Toate acestea înseamnă că Proust posedă o acută, o rafinată sensibilitate socială. Despre unul din personajele sale, despre d-nul de Norpois, spune că observă detaliile şi, generalizând, arată că în societate detaliile se observă, totul se remarcă şi ceea ce vrem să ascundem nu scapă privirilor. Astfel şi lui. Expert social, seamănă cu prințul de Guermentes, acel care se supăra scandalizat când i se dădea la o masă locul la care ar fi avut drept sub Ludovic al XIV-lea. Desigur că merge foarte departe cu pătrunderea, scriitorul care poate reda bucuria bărbierului în al cărui magazin se întâlnesc doi oameni de stare bună şi vorbesc, bucuria de a putea compara frizeria cu un loc în care există şi relații sociale, de nu aristocratice. Şi bărbierul surâde. Iată iarăşi un exemplu de explicație socială a unui fapt psihologic: veselia, mulțumirea.

Sensibilitatea aceasta i-a permis lui Proust să meargă până acolo unde, mai greu decât pentru oricare alte sentimente, omul consimte să apară cercetătorului şi să se lase înțeles, explicat. Proust o face cum trebuie: fără răutate.

Opera lui Proust şi personajele ei apar strâns legate de

timp. La largul lui cu această noțiune, el extrage dintr însa tot ce se poate. Visuri, amintiri, memorie, senzații multiple datorate timpului.

9. De ce ne aducem cu ușurință aminte lucrurile neînsemnate și uităm fapte care ne-au preocupat? Înzestrat nu numai cu o sensibilitate socială, ci și cu o sensibilitate parcă mai rafinată în prinderea fenomenelor timpului, Proust arată că, în plină zi, imaginile trecutului se șterg și dispar. Dar lucrurile mici, izgonite într-un colț al memoriei, rămân bine conservate, asemenea volumelor rare închise cu îngrijire și ștampilate în rafturile întunecoase ale Bibliotecii Naționale, unde pot fi găsite după vreme îndelungată. Cine poate mai bine decât el să redea farmecul caselor vechi, natura sentimentului, melancolic și intim, al celui căruia mobilele, scaunele, farfuriile, nimicurile, obiceiurile casei și lumina orelor, îi evocă un trecut pe care alții nu-l pot înțelege? Și tot el e în stare să scrie câteva rânduri perfecte despre cuvintele familiare, despre acele expresii care n-au înțeles decât pentru o anumită familie, sau un anumit grup, care leagă un termen oarecare de cine știe ce amintire, veselie sau tristețe a trecutului. După ce își intitulează primul volum publicat *Plăcerile și zilele*, accentuând elementul periodic al timpului în viață, mai dă în *La prisonnière* câteva pagini excelente *despre lene și despre zile*, despre dorința de a începe o dată cu o zi nouă, un lucru nou, și despre obiceiul care, mai puternic, ne impune continuarea a ceea ce fusese până atunci. Dacă timpul e dureros, nici obișnuința nu e un remediu suficient. Căci dându-și seama – cum face autorul în prima zi pe care o petrece la hotelul din Balbec – că obiceiul mă va lega de oameni și de lucruri altele decât cei și cele care-mi sunt atât de necesare azi, văd că aceasta înseamnă moartea mea, a celui de acum, urmată, e drept, de o imediată înviere, dar și de completa mea schimbare, de înlocuirea mea cu un altul, cu prietenii, cu rudele și cu necesitățile lui de mâine; înțelegând aceasta, eu cel de astăzi, sufăr teama morții cu atât mai mult cu cât pot vedea ziua când, devenind un altul, îi

avea cea mai deplină indiferență pentru prezentul de acum. Obiceiul, moartea și schimbarea alcătuiesc unul din cele mai puternice pasaje despre timp din *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* și din toată opera.

10. Pentru a gusta pe deplin farmecul călătoriei, considerată ca deplasarea dintre un loc înzestrat cu un nume și altul cu numele lui, pentru a preciza cât mai bine depărtarea, Proust ne sfătuiește să nu luăm automobilul care ne-ar permite să coborâm oriunde în drum și deci să desființăm prin popasuri plăcerea sosirii unice și adevărate, ci trenul, trecând prin locuri speciale, gări, „care nu fac parte propriu-zis din oraș, ci conțin esența personalității lor, precum pe un placard semnalizator îi poartă numele", fără a rupe depărtarea în spațiu și timp. Când vorbește la telefon de la Doncičres unde se află în excursie, cu bunica lui rămasă la Paris, Marcel auzind vocea ei, și numai vocea izolată, simte nevoia să-și revadă bunica, să-i spună cât de mult o iubește, ei care la telefon îl îndeamnă să mai rămână și să nu se înapoieze, căci i se părea că tot astfel va fi după moartea ei. Legătura telefonică se întrerupe și el repetă degrabă: „Bunico, bunico, asemeni lui Orfeu care rămas singur repetă numele moartei", tulburat de separația în spațiu ca de una în timp.

Sfârșitul volumului al II-lea din *Du coté de chez Swann*, evocând în cursul unei plimbări de toamnă Parisul de altădată, plimbările din *Bois* și de la *Champs Elysees*, așa cum apăruseră eroului pe vremuri, reușește printr-un număr de pagini perfecte să producă atmosfera necesară pentru a aprecia cum se cuvine ultimele rânduri, afirmația că spațiul, nu numai timpul, e trecător. Spațiul, cu locurile lui, nu e decât o parte în impresiile noastre de atunci, din timpul petrecut acolo, iar „Amintirea unei anumite imagini nu e decât regretul unui anumit moment; și casele, drumurile, bulevardele sunt trecătoare, vai, întocmai ca și anii".

Din elementele enumerate mai sus rezultă adevărata valoare a operei lui Proust. Admiratorii care n-au fost de folos

gloriei sale au căutat să-l prezinte sub diferite aspecte reducându-se în esență la consacrarea ca autor *modern*, cuvânt surprinzând o întreagă mentalitate, dorința de a face dintr-însul șeful unei școli și scriitorul unei ambianțe anumite.

11. Falșii admiratori, aceiași care văd în Proust mai ales un psiholog, uită că acesta exclude modernismul. Căci dacă e psiholog, e romancier ale veacului al XIX-lea sau analist clasic și abstract al veacului al XVII-lea. Atunci? Să fie vorba de o psihologie modernă? Probabil că prin aceasta ei înțeleg tot ce e confuz și prost într-o operă altminteri atât de strălucită. Sau - ceea ce e mai puțin greșit - afectațiunile nervoase, subtile și demne de interes poate, dar care nu ridică, ele, opera. Mai degrabă e *modern* ca admirator extaziat al romantismului feudal, ca teoretician iraționalist al mitologiei nobiliare, așa cum e în prima parte a operei, ca un fel de Tonio Kröger, prieten al lui Saint-Loup, în care admiră trăsăturile generale ale unei spețe și corporalul. Seillière, care e nobil el însuți, nu ezită să critice cu asprime această repetire a unei filozofii cu gust dubios. În același timp - și nu e de mirare - autorul se arată oarecum socialist, întrebându-se în privința restaurantului de la Rivebelle cât va mai dura zidul despărțirilor dintre cei de afară și cei dinăuntru, rezumat, după dânsul, al întregii construcții sociale. Cu asemenea idei putea desigur plăcea amatorilor de contradicții și extazuri. Dar în faza a doua renunță la aceste atitudini pentru a rămâne numai[3] la o descriere socială foarte atentă. Și chiar dacă în prima perioadă, care a plăcut celor de familie proastă, creația e bine realizată din punct de vedere artistic și exactă din punct de vedere științific, adevărat fiind că înainte de indiferență a fost critica, și înaintea ei, încântarea.

12. Un argument serios (la prima vedere) au găsit susținătorii tezei modernismului lui Proust, în compararea

[3] Afirmația e valabilă întrucât nu ia în considerare altă catastrofă: filozofia de la sfârșitul operei, tolstoiano-imoralistă.

romanelor lui cu filozofia lui Bergson. Timpul, care joacă un rol așa mare în primele, e, ca durată, fundamentul sistemului bergsonian. Nimic mai simplu și nimic mai fals.

În filozofia mobilității, timpul e preamărit, pus la locul de frunte cu plăcere și din principiu. Bergsonismul nu e numai filozofia timpului, e și glorificarea lui și a schimbării, a dinamismului. Altul e sensul operei lui Proust. Timpul, realitatea incontestabilă, e izvorul tristeții. Proust urăște timpul și afirmă dorința unei statici pure. Da, personajele sale apar fragmentar, treptat, *proiectate în timp*, cum spune Ramon Fernandez, nu dintr-odată rezumate de autor pentru cititor, ci așa chiar cum le cunoaștem în viață, cum învățăm să le cunoaștem, parțial, incomplet, contradictoriu. Dar tocmai de aceea timpul ne întristează. Și când atinge Marcel fericirea? Când *e în afara timpului*. De câte ori, în decursul operei, se repetă o curioasă senzație, scurtă, o impresie de repetare a unei scene trăită în prealabil, o bruscă trecere într-un element *extratemporal*. Când moaie prăjitura numită *madeleine* în ceai, când face plimbarea la Martinville, mai apoi când vede cei trei copaci din apropierea de Balbec din trăsătura în care se află cu bunica și cu d-na de Villeparisis, eroul are această puternică și delicioasă senzație. Iar la sfârșitul operei, în *Le temps retrouvé*, concluzie și sistematizare a întregului, într-o aceeași după masă la recepția prințesei de Guermantes în matineu, de trei ori și la intervale scurte (călcând pe un caldarâm inegal, auzind o lingură lovită de o farfurie, ștergându-și gura cu un șervețel) ea se repetă. Și atunci, Marcel o înțelege. Bucuria nu e rezultată dintr-altceva decât din impresia repetării unui fapt mai vechi, același zgomot, același gest, l-a mai făcut sau l-a mai auzit și altă dată parcă. Trecutul se unește cu prezentul; grija viitorului dispare și câteva clipe e în afara timpului. E fericit.

Glorificare a lipsei timpului, preamărire a veșniciei, se

poate ceva mai anti-bergsonian, afirmare literară mai fidelă clasicei „metafizice a staticului"?[4]

13. Simplul fapt al contemporaneității sau succesul literar atins în aceeaşi perioadă au format probabil prima legătură între numele lui Gide şi acel al lui Proust. Mai mult, simpatizanții *modernismului* i-au apropiat în neprecisele lor dorinți unificatoare. Acum, puncte comune există şi contestarea lor ar fi inutilă. Dar trebuie afirmată deosebirea şi accentuată superioritatea unuia asupra altuia. Un scriitor fecund dar inegal, muncitor dar neinspirat, interesant dar nesănătos, ca André Gide, rămâne în opera lui inferior lui Proust, prin aceea că n-a reuşit să descrie o societate. Căci ce fel de societate e – în opera unui scriitor care nu ne-a dat *caractere*, ci povestiri – aceea ai cărei reprezentanți se numesc Ménalque, Porthos, Nathanaël, Passavant sau Lafcadio Wiluiki? Cu câtă îngrijire stabileşte în schimb Proust numele personajelor sale. Câtă observație dovedeşte pasajul despre numele de familie al Albertinei, Simonet scris cu un n, spre deosebire de cealaltă ortografie, de care membrii acestei familii se feresc ca de cea mai regretabilă confuzie socială. Inegalul Gide n-a realizat o operă definitivă. E semnificativ că n-a scris decât un roman (şi acela compus ca un eseu). Pe când Proust a putut să descrie o societate, în sensul precis al definiției romanului, sens vulgar poate, dar clasic, interesant şi greu.

14. Muzicanții care fac literatură, vizitatorii sălilor de concerte care ştiu că a descris o sonată, operă a unui compozitor modern despre al cărui nume circulă câteva versuri, duzinile de amatori de artă, anglo-saxonii dornici de a imita geniul francez şi toți acei care vor să susțină necesitatea teoretică a greşelilor unei lucrări nerevăzute în întregime din cauza unei morți premature,

[4] V. Julien Benda: *Sur le succès du bergsonisme* (Mercure de France), p. 174-176.

a inadvertențelor, repetărilor, contrazicerilor, adaosurilor, a părților de abia schițate (și publicate astfel de editorii unor volume postume) și a tuturor lipsurilor datorate unei metode de lucru speciale, adunării într-un singur tot a felurite elemente disparate, ba chiar și articole diferite, mai vechi, mai noi, publicate sau nu, au scos în evidență partea proastă a operei lui Proust. Ea se numește: partea muzicală, netransformată literar, discursurile despre pictură (care au transportat pe cunoscătorii Italiei de la Paris), nesfârșitele cronici teatrale (jocul Bermei), cu un cuvânt partea estetică, probabil pentru că răspunde închipuirii pe care și-o fac despre estetică în romane cei care nu citesc pasajele de care e vorba, dar le declară, cu hotărâre, supreme. Se mai numesc literatură proastă digresiunile despre tot felul de servitori, nenumărați, cu privire la care sunt făcute observații ce și-ar găsi cu ușurință locul în altă parte a lucrării.

15. Dar „partea estetică" se prezintă și sub formă teoretică, la unii interpreți și chiar în cursul operei însăși.

După ce stabilește plăcerea părăsirii timpului, Proust se crede obligat să construiască o mistică spiritualistă cu tendințe estetice și ostile logicei. Prin aceasta strică unei afirmațiuni altminteri exacte și conforme în totul filozofiei celei mai bune. Prin aceasta ajunge în labirintul curentelor vitaliste și multor altora, unde opera n-are nimic de câștigat. Nemulțumit cu atâta, el ia un ton profetic pentru a dovedi inutilitatea vieții și a proclama, tot sub formă de exaltare estetică, măreția rolului artistului înțeles ca un produs al intuiției. În sfârșit, filozofia proastă apare fără ezitare și pe față, în chipul cel mai trist, în penultimele volume. Un gust ieftin, cu excalmații: a! viața și a! mizeria, și un amestec de produs teatral de scenă înaintată și de gravitate genială, ajunge la o transă în fața „sketch"-urilor, a baletelor ruse, a imoralismului cu tendințe căruia nu-i lipsește proclamația superiorității dragostei adultere asupra căsătoriei. Seillière a avut curajul să remarce în cartea sa aceste pasaje și să le condamne cum trebuie: fără discuție și fără multă „filozofie".

16. Acelaşi Proust vorbeşte de superioritatea morală a clasei din care făcea parte şi care privea cu dispreţ egal cercurile prea înalte sau păturile inferioare. După extravaganţe, face elogiul moralei. Acelaşi realizează o operă literară independentă de divagaţiile estetice sau de pasajele slabe. Precizarea elementelor valoroase, originale şi interesante ale operei sale nu are nimic de a face cu aprobarea unor teorii filozofice (inadmisibile şi de prost gust) pe care unii comentatori, inspiraţi de un vag bergsonism, vor să le proslăvească după ce le-au găsit, pe alocurea, în volumele lui. Comparându-l cu Balzac, scriitorul Henri Duvernois[5] îl consideră ca un istoric al unei societăţi, pe baza definiţiunii marelui roman ca: *istoria oamenilor de care nu se ocupă Istoria.* Dar din Proust nu rămâne un snobism imbecil (inexistent la dânsul), ci o operă cât se poate de serioasă şi de puternică, de exactă şi de fermecătoare. Operă absolut nouă când examinează nu numai societatea, ci şi graniţele dintre clasele sociale. Operă care se depăşeşte când, renunţând la faza oarecum forţată a visărilor medievale, devine amintirile unui copil de familie bună, inteligent, cult, tăios şi sensibil. Când nu e numai un *document* social, ci şi o metodă valabilă pentru descrierea oricărui mediu. Când e formidabilă realizare artistică.

Opera socială îşi datoreşte valoarea interesului, curiozităţii cu care autorul a examinat societatea, rezultat nu al snobismului, ci al unui adevărat *simţ social*, izvor de încântare şi amărăciune. Personajele cele mai vii sunt produse ale lui. Bunicul deci, iar nu bunica, prezentată psihologic şi nervos. Ski sau Cottard, nu Elister (ghiveci de pictură modernă) sau Bergotte, a cărui moarte, după apariţii şterse şi ploioase, e un model de banalitate artificială. Charlus, expertul conversaţiilor, nu Saint-Loup cu micile lui răzvrătiri amoroase (Rachelle) sau dorinţi filozofice. Rămâne şi Bloch, cel din primul volum mai ales, care făcea pe nebunul şi ţinea discursuri împotriva umbrelei şi a ceasului, reabilitând opiumul şi alte ingrediente orientale, care vorbea în

[5] În *Hommage à Marcel Proust.*

familie în stil greco-latin, - pe care autorul nu-l aprobă, ci-l prezintă cu multă ironie şi iscusinţă. Ducele Basin şi duçesa Oriane de Guermantes şi Gilberte (nu Albertine!), ambasadorul de Norpois, rece şi distant, pe care nici autorul nu-l dezleagă, prinţul de Guermantes maniacul, izvor nesecat de anecdote sociale, d-na şi d-l Verdurin urmează, fără a o completa, pe lista bogată a unor personaje pe care cititorul nu le va uita, rămânându-i întrebarea dacă întâlnirea damei în roz sub aspectul d-nei Swann sau al lui Legradin tocmai în momentul accidentului bunicii sau a altora în clipe fără nici o legătură cu imaginaţia dintâi pe care am avut-o despre dânşii, constituie realitatea vieţii sau tocmai tehnica, partea artificială inerentă oricărei opere literare.

Dacă analiza psihologică e redusă la rolul ei, dacă observaţiile despre timp sunt puse la iveală cum trebuie, dacă se acordă părţii sociale toată atenţia ce merită, dacă încetează credinţa despre o operă ce ar fi lâncedă - simplă repetare a unei plăci de gramofon - şi care în adevăr are atâta acţiune, atâtea personaje, atâta viaţă, dacă se înlătură cu hotărâre „filozofia" inferioară, se reabilitează opera lui Proust. Se stabileşte coerenţa, claritatea unei opere a cărei citire nu e o operaţie magică, nici o suferinţă răbdătoare, ci o plăcere intelectuală de cea mai înaltă calitate, accesibilă oricui citeşte atunci când vrea să cunoască un autor, chiar volumele lui şi nu caută să afle cum e Proust din auzite, prin intuiţie, în societate sau din volume de corespondenţă. (Deziluzie că e un simplu roman, că aparţine unui gen în care s-a mai scris? Satisfacţia că n-a părăsit terenul moderaţiunii normale, fără de care nu se poate.) Mai cu seamă se lasă drum liber concluziei că el a înţeles şi a descris ca nimeni altul, tot ceea ce grav, ridicol, confuz sau minunat, are legătură cu *simţul social.*

# PERSONALITATEA LUI ANDRÉ GIDE

Se înşeală cei ce cred despre Gide, autorul lor preferat, că e un tânăr boem, un proletar inspirat sau un revoltat, un deznădăjduit poetic Ce deziluzie! Născut în 1869, astăzi deci un bătrân de mai bine de şaptezeci de ani, Gide, un venerabil domn cu ochelari şi figură de intelectual distins, e un mare burghez francez. Dintr-o familie de magistraţi şi de înalţi funcţionari, de proprietari sau de moşieri avuţi, e nepot de preşedinte de tribunal, e fiu de profesor universitar. Nici măcar mângâierea de a fi avut ca tată pe titularul unei catedre de drept internaţional sau de economie politică, materii la modă, un pot avea cetitorii lui entuziaşti. Paul Gide a predat dreptul roman, disciplină severă, şi a fost poreclit *vir probus*. Se căsătorise cu o fată bogată, Juliette Rondeaux, din Rouen, oraş înstărit, oraş auster al cărui primar fusese străbunicul contemporanului nostru. Un alt strămoş amiral, un unchi profesor şi el, un văr preot, vacanţe petrecute când printre rudele tatălui la Uzès, când la bunica maternă în Normandia, întregesc tabloul acesta familial, aproape patriarhal. Schiţarea lui n-a fost inutilă, e condiţia înţelegerii situaţiei literare a celui ce e nu numai un scriitor înaintat, ci şi castelanul de la Cuverville, gentilom rural, fermier model decorat cu o medalie de clasa I de către *Societatea Agricultorilor din Normandia*.

Numai ţinând minte aceste lucruri ne putem explica faptul că şi-a putut permite să publice *Corydon*. Cum a putut-o face fără să-şi compromită situaţia? Şi, mergând mai departe, cum s-a impus autorul volumului Corydon, acest teoretician al scandalului, acest romancier inexistent? Succesul romancierului, independent de calitate, e uşor, ca şi al poetului: marele public se lasă cucerit, e sensibil. Dar ce poate nădăjdui un estet, un

moralist, un eseist? Gloria lui Gide e legată de câteva mari calități, pe care admiratorii lui nu le iau în seamă, singure reale în fapt, foarte importante în ochii societății franceze. Cei mai mulți îl apreciază pentru că s-a declarat revoluționar, pentru că a spus că trebuie să scriem fără artă și să fim sinceri. Dar Gide, acest disponibil, acest reformator, apostol al sărăciei, acest îndrăzneț luptător, dușman al familiei, acest adversar al artisticului, al intelectului și al culturii, acest izolat:

a) E fiul unic al unor oameni bogați, de foarte bună familie, de origine provincială. Iată prima însușire: *familia*;

b) E mare bogătaș, atât prin moștenire, cât și prin abilitatea cu care a știut să-și administreze și să-și sporească avutul. Bun om de afaceri, a fost atât întemeietorul cât și comanditarul și principalul părtaș al periodicului *Nouvelle revue française*, al editurii cu același nume - două excelente întreprinderi până la recenta lor compromitere și dispariție, din pricina colaborașionismului. Gide și-a prezentat întotdeauna volumele într-o atmosferă de mister, în ediții rare. Exemplarele numerotate variat, rezervate unor clici mai întâi, apoi puse pe piață, cu o întârziere care nu poate decât să mărească curiozitatea generală, tirajele secrete și alte procedee de acest fel aduc fără îndoială foloase. Rămâne de văzut dacă se împacă demnitatea unui autor dezinteresat cu ele. Souday, recunoscând că „literatura d-lui André Gide e cu totul esoterică, cu totul o literatură de cenaclu", nu se pronunță. Dar nu e greu de ghicit în ce sens ar face-o. De altfel, așa a fost într-una; nepăsătorul, visătorul Gide și-a îngrijit reclama.

Dar n-a rămas mânuitor de bani. Sub cuvântul că nu ține la bunuri materiale și că n-are sentimentul proprietății, Gide și-a pus biblioteca la licitație. Exemplare dăruite de autori, din care mulți s-au jertfit pentru a-i oferi o tipăritură de lux, bucăți însoțite de dedicații au fost vândute pe un preț bun. Dacă nu ținea la cărți, de ce nu le-a restituit? O seamă de poeți, de scriitori săraci ar fi avut, prin redobândirea acestor volume căutate de bibliofili, un

ajutor însemnat. Sau, de ce nu le-a dăruit (unei biblioteci publice)? Idealistul, cu nevinovăție, le-a pus la mezat. De data aceasta Gide apare în adevărata lui lumină. Negustor priceput? Nu, cămătar normand[1].

A doua dintre însușirile de care vorbim e deci *averea*;

c) E un mare muncitor. Apologet al inspirației, teoretician al disprețului pentru artă, Gide, care n-are talent (căci talentul romancierului nu e decât posibilitatea de a trăi viața personajelor sale, multiple – și lucrul acesta nu-l poate), a izbutit să fie numărat printre cei mai fecunzi scriitori, să producă opere bine închegate, fără cea mai mică greșeală de tehnică, interesante prin munca pe care o trădează, prin erudiția artistică de care dau dovadă. Pentru *Les faux monnayeurs* a cetit pe toți romancierii, a lucrat ani de zile. *Les faux monnayeurs* nu alcătuiesc un adevărat roman, dar cât e de muncită cartea! de ce om cult e scrisă! Antiintelectualistul acesta a dat cea mai celebră dintre cărți, romanul-intelectual. Exemplul lui Gide dovedește că silința, serioasă, aprigă, aproape că întrece talentul. Vorbind de Flaubert, Gide îl numește școlar, arată că n-are geniu, ci răbdare; nu har, ci efort laborios; alții se joacă, el suflă din greu, îi ajunge. Ar fi putut vorbi la persoana întâi.

Și astfel al treilea element al personalității inovatorului „cărții neartistice": *munca*;

d) În sfârșit, e un om cult, foarte citit. A citit cei mai buni autori, i-a citit și i-a recitit, citează într-una, cu ușurință, citează dovedind cea mai atentă lectură. Devine chiar greoi, articolele și studiile lui sunt pline cu vârf, îndesate cu referințe. Gide e și un stilist de seamă, cunoaște limba franceză ca puțini alții. Clasicismul literar stă la baza desăvârșirii lui formale; nu e decât totuna cu cea din urmă calitate a structurii lui sociale și spirituale: *cultura*.

Acesta e Gide, nu acela pe care-l cred naivii. Educația pe

[1] Și eroul lui, Michel, pretinde că n-are simțul proprietății, dar îl vedem foarte preocupat de veniturile moșiei lui, de prețuri, de vânzări.

care a primit-o, pe care şi-a dat-o, eminenta lui situaţie economică şi socială, cunoscutele lui însuşiri culturale îl pun pe deasupra reacţiunii pe care ar fi putut-o dezlănţui *Corydon*, îl feresc de uitarea în care ar fi putut rămâne un atât de puţin atrăgător eseist.

Gide e împotriva familiei[2], dar admite, cu cinism, că sentimentele şi părerile lui nu provin din resentimente personale. A fost ocrotit: „Şi aici am fost privilegiat. N-am de ce să mă plâng de familia *mea*; dimpotrivă"[3]. Aşa e. Olivier Molinier, făcând descripţia unchiului său Edouard, spune: „Nu seamănă deloc cu restul familiei mele; e un om foarte bine". La Gide e tocmai contrariul, e reuşit întrucât seamănă cu familia lui. Adeseori se face comparaţia şi paralela Gide-Wilde. Deosebirea e că Wilde, un artist parvenit, a stat în închisoare, pe când Gide se bucură de consideraţiunea cuvenită. În Anglia, Gide ar fi fost din aceeaşi lume cu marchizul de Queensbury. Wilde, bietul de el, a fost cu adevărat un exaltat sincer: se pretindea rafinat, îi lipseau cele mai elementare noţiuni de tactică. Gide, căruia nu-i pasă de lume, a amânat publicarea lui *Corydon* timp de nouă ani. În 1911 a tipărit opt exemplare pe care le-a ţinut în sertar. De abia în 1920 destinderea de după război a moravurilor i-a dat curajul de a răspândi o nouă ediţie. Prejudecăţile slăbiseră, nu-i mai era teamă de scandal. Îi plăcea, spune Lytton Strachey despre cardinalul Manning, îi plăcea să sară obstacole, dar prefera să ştie că de cealaltă parte se află o saltea.

*

Departe de a evoca numele unui Wilde, unui Verlaine, al unui alt romantic dezmăţat, Gide reaminteşte cu putere pe Barrès. Au polemizat; discipolii lor sunt în tabere adverse, dar seamănă mai mult decât se deosebesc. Revoluţionarii invocă pe unul, reacţionarii pe altul; dar când e vorba ca anarhia sau forţa,

[2] „Familiilor, vă urăsc!"
[3] N.R.F., 1 martie 1936, p. 331.

grupul sau individul să predomine, unii şi alţii se referă pe rând la fiecare. O identitate adâncă apare astfel între ei; pentru cine ştie să vadă, e din ce în ce mai clar că Gide e foarte aproape de Barrès.

Massis face elogiul lui Barrès ţi face rechizitoriul lui Gide. Dar adeseori e silit să se oprească, să evidenţieze trăsături comune. Alteori, fără de voie, permite celui care-l urmăreşte cu atenţie să stabilească legătura. Cum ar putea Massis să nu observe că aceeaşi teologie panteistă stă la baza ambelor opere? William Blake – care voia *Căsătoria Cerului cu Infernul* – a inspirat atât pe Gide, care cere armonizarea binelui cu răul, cât şi pe Barrès a cărui religie e unirea catolicismului cu pământul, cu obiectele concrete, cu păgânismul[4]. Gide e mai atras de Bergson, Barrès e alături de Renan; Gide are mistica anticonformistului, Barrès o are pe a conformismului; dar, fie pentru unul, fie pentru celălalt, ce are importanţă? Părerile, concepţiunile? Câtuşi de puţin. „Ideile, ideile!" Mai presus de toate însă ce există? Setea. Acesta e Barrès. Oare Gide spune altceva? „*Importanţa* să fie în privirea ta, să nu stea în lucrul privit", „Nathanaël, te voi învăţa ce e zelul „fierbinte", „A făptui fără a judeca ..." Aceste învăţăminte şi altele arată că şi pentru celălalt doctrinar al Pământului are însemnătate numai intensitatea (*elanul* zice Barrès , *dragostea* zice Gide). Pe cât de puţin crede Gide în inteligenţă. Pe atât de puţin crede şi Barrès în ea. Nesocotesc, urăsc raţiunea deopotrivă. Îi interesează cu exclusivitate eul *lor*, inima lor sinceră. Cu aceeaşi grabă vor să cedeze amândoi dorinţelor lor, să pună acţiunea deasupra gândirii, să înceteze de a fi cuminţi. Disponibil e şi Barrès, neliniştit între tendinţe; şi pe el îl încântă diversitatea şi spontaneitatea vieţii. Gide nu crede într-un singur Adevăr. Dar Barrès? Nici el, vede numai adevăruri *locale*, sensibilităţi diferite. Aceeaşi credinţă oarbă în intuiţie, în puterile ei, aceeaşi

[4] E mai ales teza romanului *La Colline inspirée*, V. Henri Massis, *Jugements*, I, p. 248.

divinizare a vieții biologice, același cult al iraționalului, al subconștientului, același pragmatism elementar, același naturism, aceeași pornire către relativizare. Nici emblemele nu diferă: *Pământul* sau *Hrana pământească*.

Aceeași concepție și păreri politice diferite au mai avut doi cunoscuți scriitori ai veacului trecut și ai începutului acestuia. Anatole France și Jules Lemaître; cu aceeași inspirație în condițiuni analoage, au ajuns unul la socialism, celălalt la acțiunea regalistă. Esențialul comparației nu stă în repetarea similitudinii (excepțională totuși), cât în constatarea că precum altădată France, acum și Gide e în realitate foarte puțin un revoluționar autentic, Gide e vecin bun cu regionalistul Barrès; France și Lemaître împărtășeau aceleași idei. Unde e aparența? În privința lui France nu mai încape îndoială. Fusese ridicat în slavă de societatea republicană, dar cine o criticase, cine o batjocorise mai mult decât el? *Istoria contemporană* e cea mai acerbă critică a ei. Mai înainte Renan făcuse același lucru; disprețuise, refuzase, fusese venerat[5] France s-a declarat om de stânga; dar, – susține un alt scriitor contemporan lui, – n-a fost un scriitor de stânga. Are talent, are vervă când expune idei contrare partidului său. Politician socialist? Cât valorează activitatea depusă pentru socialism? Sau ce prețuiesc discursurile sale politice? Rămâne însă opera lui poetică, opera lui în proză, care sunt ale unui acerb reacționar. Revoluționarii nu vor găsi nici un argument valabil în scrierile lui, nu vor putea cita nici o frază de seamă; ceilalți n-au decât să-i răsfoiască volumele pentru a da peste cele mai elocvente formule. Barrès îl descrie: un bonapartist care a sfârțit rău. Poate că ar fi mai exact: un partizan al generalului Boulanger. Nu aceasta importă. Oricum, rămâne că France a fost un pseudo-democrat, un fals revoluționar.

Cazul lui Gide nu e același? Pentru France, a cărui origine socială a fost din cele mai modeste, saloanele, lumea, gloria

[5] André Bellesort, *Les intelectuels et l'avènement de la troisième république*. Gasset, 1931, p. 234.

mondenă exercitau o atracție, căreia cu greu îi putea rezista. Averea, manierele, titlurile, relațiile îi lipseau. Spera ca politica să-l ridice deasupra mondenilor spre care îl împingea snobismul[6]. Probabil că în sufletul lui se știa superiorul lor, dar ce folos. La Gide calea luată de snobism e alta, rezultatul e același. Gide n-are nevoie să pătrundă în lume, să se impună. Îl atrage în schimb gloria pozițiilor culturale și politice temerare. Micul ziarist, sărac necunoscut, sau marele proprietar, sigur de el, adoptă atitudini diferite de tendințele lor adânci. Motivele sunt altele dar snobismul, ale cărui forme sunt atât de variate, unifică, neînduplecat, aspectele finale.

*

Vreme îndelungată i s-a spus lui Gide: un Barrès protestant. Souday admite că, în definitiv, Gide care a luptat împotriva lui Barrès e de acord cu el asupra esențialului[7]. Seillière aseamănă elogiul acțiunii de către Gide, apologia călătoriei, a vieții aventuroase, cu *eroismul* lui Barrès. Mai mult, actul gratuit, care joacă un rol atât de mare în sistemul lui Gide, i se pare numai o transpunere a actului făptuit de *omul liber al lui Barrès*[8]. (Uneori și Gide numește acțiunea gratuită, acțiune liberă. Actul liber e propus de unul, omul liber e idealul celuilalt, la amândoi această *libertate* se confundă cu gratuitatea.) Cât despre Bernard, eroul unicului roman al lui Gide, Seillière scrie că nu e decât un tânăr adept al lui Gide, care devine la sfârșit barrèsian. Ar fi putut face și alții această observație simplă. De ce n-au vrut s-o facă? Într-adevăr, Bernard pleacă de acasă cu ideile lui Nathanaël și se înapoiază vorbind ca un personaj al celui mai curat Barrès.

[6] V. Charles Braibant, *Le secret d'Anatole France*. Denoël et Steele, 1935, p. 325 și urm. Sub titlul: *Vălul de aur și de argint*.

[7] Paul Souday, *André Gide*, Kra, 1927, p. 72.

[8] Ernest Seillière, *André Gide moraliste*, lucrare dactilografică, p. 55. Aduc pe această cale viile mele mulțumiri d-lui Seill[illegible]e pentru cinstea ce mi-a făcut dându-mi posibilitatea să cunosc opera sa inedită.

Mai e ceva comun între Barrès şi Gide. Influenţa pe care au căutat-o amândoi cu îndărătnicie, influenţa asupra tineretului. Malraux e acela care a constatat această legătură, care nu e de fapt cea din urmă.

*

De mai multe ori, în decursul operei lui, Gide îşi uită masca şi apare sub aspectele lui de francez echilibrat, de clasicist. Aceasta se întâmplă îndeobşte acolo unde nu e creator, ci critic. Cronicarul literar întrece pe cei mai celebri reprezentanţi ai genului. Bunăoară, nu e Gide acela care în câteva pagini defineşte cu atâta densitate, atât de bine, clasicismul? Banalitatea voită, supremaţia inteligenţei asupra instinctului, modestia, rezerva, „calitatea cea mai delicioasă", pudoarea care împiedică pe artist să-şi dea drumul, care îl reţine, îl sileşte să apară mai puţin emoţionat decât e în realitate, care deci ajunge la acest rezultat că, spre deosebire de ceea ce se întâmplă cu autorii romantici, aici gândul şi emoţia depăşesc expresia verbală, care-l aşează pe clasic dincolo de cuvintele sale – iată trăsăturile esenţiale pe care i le găseşte Gide[9], pe care i le desprinde cu plăcere, cu o admiraţie aprobativă.

În calitate de critic, se preface în acuzator al sincerităţii. „Ipocrizia", proclamă el, „e una din condiţiile artei". Exact, dar cine ar crede că această înţeleaptă maximă e a lui Gide? Mai precis, mai bine, conturată: „O curioasă greşeală a zilei de azi predică mai presus de orice, în opera de artă, meritul sincerităţii. Se cere ca înainte de toate artistul să fie *sincer*"[10]

Nimeni nu spune ce e această sinceritate, nimeni nu-şi dă seama că artiştii cei mari nu se gândeau la ea, că datoria publicului e să-l constrângă pe autor de a fi ipocrit. *Sinceritate!* urmează Gide, e un cuvânt din ce în ce mai greu de înţeles. Mulţi

[9] *Incidences*, p. 37 şi urm.
[10] *Idem*, p. 72.

tineri se fălesc cu ea, Gide îi cunoaşte: „Unii erau pretenţioşi şi nesuferiţi; alţii, brutali; chiar sunetul vocii lor răsună fals. În general, se crede sincer orice tânăr care are convingeri şi e incapabil să critice."[11]. Aceasta despre sinceritate. Dar mai există confuzia dintre *sinceritate* şi *neruşinare*. De cele mai multe ori, sub cuvânt de neafectaţiune îşi face loc sfruntarea.

Constatările lui Gide sunt drepte, comentariile lui sunt perfecte. Atâta doar, că ar trebui să-şi spună lui însuşi cuvintele de mai sus. Lui i se aplică aceste excelente critici, lui, maniacului sinceităţii, pe care o dă drept panaceu.

Deosebirea dintre Gide-autor şi Gide-observator mai ia şi alte aspecte dintr-acestea, fundamentale. Pe când toată filosofia lui este a acceptării, în prefaţa unui volum de Antoine de Saint-Exupéry (*Vol de nuit*) propune o literatură care să nu mai constate slăbiciunile, cedările, decăderile omului. Le cunoaştem prea bine, ni s-a vorbit destul de dânsele. Ar trebui să fie pusă în vileag întrecerea de sine obţinută printr-o voinţă încordată. E şi mai liniştitor: „fericirea omului nu stă în libertate, ci în acceptarea unei datorii". Corneille n-ar fi spus altminteri. „De altfel", mărturiseşte Gide, „sunt mult mai moral decât aş vrea".

În anul 1919 Gide cunoaşte o fază de luciditate. Omul cult dintr-însul se manifestă nestingerit. Viteza nu i se pare un mediu prielnic pentru dezvoltarea artei. Alpinismul şi automobilismul permit numai vederi superficiale. Repede, repede, spune ritmul nou, dar rămân numai impresii neclare. Pe automobilist nu-l preocupă peisajul, ci iuţeala. Senzaţiile lui sunt intense, dar neartistice, anti-artistice. Îşi închipuie că nu mai crede; ba da, dar nemărturisit, inconştient. Şi în ce? În zei şi altare, de cea mai inferioară speţă. Nu, nu astfel ia naştere creaţia. Opera de artă, pentru a se dezvolta, cere „participarea, bunăvoinţa tuturor elementelor virtuoase ale spiritului"[12].

În acelaşi timp Gide se ridică împotriva lui Romain Rolland,

---

[11] *Idem*, p. 85-86.
[12] *Idem*, p. 81.

îl atacă, îi numeşte cartea *Jean-Cristophe* o operă germană. Mai târziu, Gide ştie şi să râdă: de Junii Turci. Să şi refuze: pornografiile, noua literatură despre *sex-appeal*. Pentru a descrie construcţiile enorme de scurtă durată, clădirile expoziţiilor, găseşte fericita expresie: jurnalism arhitectonic. Înţelege, recunoaşte: că bunul-simţ e întotdeauna necesar. Că supraomul e un pericol, că nu oricine are dreptul să se ridice din individualism deasupra indivizilor, pe baza ideii „marelui om" deasupra omenirii.

Din primul moment, în *Caietele lui André Walter*, Gide arătase că vrea să se educe. „Totul să-mi fie drept pildă." Şi tot el, care propune omul fără educaţie, fără principii, fără exemple, fără o educaţie care să-l fi învăţat cum trebuie să fie; care pretinde copilului să ajungă om fără de lecţii, să devie ... se va vedea ce, în orice caz nu ceva dinainte stabilit; care deci e adeptul cel mai exagerat al lui Rousseau (pentru că *Emile* nu învăţa în cărţi, dar învăţa în natură; metoda e alta: natura în locul cărţii – metodă ridicolă – dar scopul rămâne educarea, formarea omului bun); care nu critică pedagogia tradiţională, ci însuşi ţelul ei: desăvârşirea copilului către noţiunea omului; el, pentru care conceptul omului nu există, care vrea desfiinţarea poveţelor, a maximelor, a ideilor – pentru ca să nu aibă de unde afla copilul cum trebuie să fie un om; el, ce spune? Că e convins că nici o emancipare nu poate fi fertilă dacă nu e însoţită de instrucţie şi de educaţie[13].

E feminist. Şi totuşi găseşte cele mai exacte cuvinte pentru a indica rolul femeii. În civilizaţie şi în familie, spune Gide ca liberal, rolul femeii trebuie să fie ajutător. Numai atunci când ea e pe deplin conştientă de această menire, îşi poate permite gândirea omului, eliberată, să meargă înainte. Bărbatul nu poate progresa dacă e silit să ia asupră-şi în casă, funcţiunea gospodărească a femeii.

---

[13] *N.F.R.*, 1 ianuarie 1936, p. 11.

*

Gide e un romantic al Africei. Dar e şi un realist al Africei. În *Renunţarea la călătorie* vede şi simte ca cel mai simplu dintre europeni. Nu mai e exaltat. Îi e cald, îi e sete. Vede, vede bolile, mizeria, urâţenia Orientului, praful, moartea. Îi pare bine că a cunoscut deşertul, pentru că acum poate înţelege cultura. Şi occidentalul dintr-însul e preocupat: oare ţările noastre civilizate au fost ele pustii? Nu există riscul să redevie barbare? Întrebări de om civilizat, care printre sate ruinate, în pustiul mizerabil, face elogiul culturii. Dar iată-l pe deplin urban, vorbind ca Valery Larbaud. Iată ce gândeşte între Bo-Saada şi M'Silah: Urăşte aceste locuri, ar vrea să fie departe de ele. Caută să-şi aducă aminte a treia simfonie a lui Schumann. Îşi cântă sonata dedicată marelui Duce Rudolf, în do minor. Citeşte din Virgil egloga către Pollio. Dar nimic din toate acestea nu-i ajunge: „aş vrea, azi dimineaţă, să pot merge la Luvru şi să recitesc din La Fontaine"[14].

Aci credem că e sincer. Aci, când nu cântă poezia palmierului şi nu citează pe Ménalque, ci când se uită cu indiferenţă la stânci, când e obosit, plictisit, când îi e dor, nespus, de Europa, de cărţi de artă.

În Africa există şi ploi. Cerul e cenuşiu. Arabii nu sunt întruna frumoşi. Plouă la Alger, plouă şi la El Guerrah. Carnea e tare. Palmierii sunt lăsaţi deoparte, ca şi Athman, care nu mai e copilul încântător, ci un tânăr semidoct cu pretenţii literare. În locul lor avem interesante observaţii despre spiritul de colonizare al englezilor, urmaşi ai Romei în această privinţă. Engelzii au un obicei în călătorie: transportă cu ei societatea din care au plecat, caută să-şi creeze mici obligaţii, obiceiuri, îndeletniciri care să-i ajute în exil. Iată rezultatul „plecărilor". Cine ar spune? Tocmai această facultate de refacere a atmosferei căminului o admiră Gide.

---

[14] *Le renoncement au voyage* (în volumul *Amyntas*, p. 117).

În Normandia, unde se reîntoarce, plouă de asemeni. Gide regretă deşertul. Ce frumos trebuie să fie deşertul ... De acord, aceasta e menirea scriitorului. Să stea la Cuverville şi să gândească la locuri îndepărtate. E dreptul lui la poezie.

*

Tot atât de semnificativă e călătoria lui Gide în Congo[15]. Ce face acolo? Ce face iraționalistul, vitalistul în sânul Naturii lui iubite, în sălbăticia autentică şi necivilizată? Ce face marele preot al deşerturilor, al aventurilor, bardul Africei, cel care a spus: „Nathanaël, să ardem cărțile", propovăduitorul plecării departe, în continentele negre, departe de gândire? Citeşte tot timpul. Şi ce, oameni buni? Pe cei mai clasici dintre clasici, citeşte pe Bossuet, e încântat de discursul funebru al Enrietei Angliei, pe Molière (*Mizantropul*) cu comentarii, pe Goethe, la Abo Bougrima, la lacul Tchad, toate fabulele lui La Fontaine în drum spre Bosangra, pe Corneille, pe Racine. Aceasta face. Apoi ia note, întocmeşte statistici, scrie, se ocupă de resorturile administrației, de funcționarea birourilor, de sistemul de alimentare. Natura! Africa! Strigă André Gide. Ajuns acolo, însă, fiul răposatului profesor Paul Gide, cumsecade şi erudit, citeşte. În toiul căldurii, pe drumuri desfundate, în inima pădurilor ia note despre regina Engliterei. Altădată, într-o călătorie pe mare, citeşte dramele istorice ale lui Shakespeare. În Europa la fel. La Praga citeşte pe Goethe, la Berlin pe Zola. Şi stă la țară, unde iar citeşte fără preget. „Nathanaël, să ardem toate cărțile". S-o spună altora, noi nu-l putem crede.

Gide simte chemarea primitivului, dar în prezența curentelor asiatismului cu care se confundă în cele din urmă Renan şi Barrès, se simte „atât de doric"[16]. Mare amator al naturalului, se extaziază în fața convenționalismului delicios al

[15] *V. Voyage au Congo, carnets de route*, 1927.
[16] *Nouvelles pages de Journal* (1932-1935), p. 8.

unei tragedii de Racine. Dintre toate preferă *Ifigenia* pentru că e cea mai convenţională. Iar pe Racine îl preferă lui Shakespeare, fiindcă pe când englezul e mai natural, clasicul francez e mai artistic, mai delimitat, mai perfect[17]. „Racine e triumful unei convenienţe sublime." În cele din urmă, Gide atacă întreaga literatură realistă, care i se pare că distruge arta[18].

Gide vrea să se tăvălească sub masă cu cei mai brutali, mai ordinari oameni (*L'Immoraliste*, p. 236), vrea să trăiască viaţa Vieţii, a corpului. E o simplă afectaţiune: snobismul naturalităţii sălbatice. Nu e sincer. E omul culturii şi al familiei, care citeşte pe Bossuet în fundul Africei. O spune el însuşi: Nu poţi, totodată, să fii sincer şi să pari sincer. El pare, dar nu e.

*

După cum există locuri în care vorbeşte clasicul din Gide, există cărţi în care adevăratul moralist se afirmă.

Eveline, falsa martiră, vorbeşte într-un prim volum; Robert ia cuvântul, tot sub forma unui *jurnal*, într-un al doilea. Or, cel mai bun răspuns dat teoriilor nedrepte ale lui Gide, cea mai bună critică a metafizicei dubioase, a imoralismului preconizate de Eveline (de Gide cu alte cuvinte) îl constituie bucata *Robert*, în care scriitorul îşi dărâmă propria construcţie. Afirmaţiilor grăbite şi uşuratice ale Evelinei, Robert le răspunde direct, cum mai bine nu se poate. Eveline respinge credinţa religioasă. Omul, arată Robert, crede mereu în ceva sau în altceva. „Mai bine e să asculţi de Dumnezeu decât de pasiunile sau de instinctele tale." Eveline şi pictorul Bourgweilsdorf nu cunosc decât sinceritatea. Dar confundă cu nesinceritatea, cu ipocrizia, orice efort către perfecţiune, orice subordonare a unei senzaţii sau a unei emoţii, idealului. Apoi, sinceritatea devine pentru Eveline o noţiune valabilă şi în morală. În acest domeniu, spune Robert, sinceritatea e periculoasă. În morală are importanţă noţiunea

[17] *Idem*, p. 73-74.
[18] *Idem*, p. 104-105.

superioară a datoriei. Prin faptul că un sentiment e sincer, nu înseamnă că merită aprobare. Ba chiar rostul moralei e să combată instinctele naturale şi sincere, să le înlocuiască cu altele mai bune. Ceea ce Eveline nu înţelegea, e că Robert se străduie să fie altceva decât ceea ce era. Robert nu se acceptă, nu ia drept bun ceea ce e, pentru motivul că aşa e. Robert tinde spre bine. Sinceritatea mai are alt inconvenient capital: ne duce către o pluralitate amăgitoare. Odată ce ne lăsăm pradă instinctelor şi nu mai admitem o regulă, unitatea fiinţei noastre piere. În fiecare zi, în fiece clipă sufletul nostru e altul. Numai ideea datoriei alcătuieşte o axă centrală care strânge aspiraţiile noastre contrare într-un mănunchi unitar. Robert mai ştie că Adevărul trebuie să rămână o noţiune exterioară minţii noastre. Dacă omul creează adevărurile, acestea devin mici divinităţi susceptibile de a fi create de oricare suflet. Robert, mai cu seamă, vede diferenţa cea mare dintre el şi nevasta lui. Poate că Eveline era mai bună ca el, mai virtuoasă, în mod spontan mai dreaptă. Dar el tinde către virtute, vrea să devie mai bun decât e, se forţează. Eveline primeşte, el luptă.

*Robert* e o scurtă, dar completă contrazicere a moralei obişnuite a lui Gide. Ce înseamnă? Ce e ironie, că Gide atribuie unui personaj căruia îi e profund ostil elementele moralei adevărate? Că scriind, Robert n-a făcut decât să adune obiecţiunile ce-i fuseseră făcute din toate părţile, să le pună în gura unui erou, să iscălească – în glumă mai mult, ca o sfidare – o carte în care, sunt menţionate ideile cele mai opuse a lor lui? Poate. Poate însă că e şi altceva, glasul moralei clasice în conştiinţa lui Gide, glas care, se vede, e clar, e răspicat, se poate face auzit, care a inspirat o carte întreagă (e adevărat, de proporţii reduse).

În privinţa stilului cel puţin, nu încape discuţie. Corect şi frumos, e clasic. aici Gide apără tradiţia. Pe tărâmul criticii

estetice şi literare, constată Ramon Fernandez, e un „autor liniştitor"[19]. Limba lui Gide e limpede, are ca strămoş pe Racine. De aceea Du Bos îl compară cu Mozart[20]. Massis nu ezită să recunoască stilul lui drept cel clasic.

Dar este acest clasicism formal produsul unui gând de aceeaşi structură? Massis se opreşte la această întrebare. La suprafaţă, în privinţa stilului, da, Gide e clasic. Atâta tot. Adâncul mentalităţii lui nu are nimic comun cu claritatea, cu ordinea, cu Mozart, cu clasicismul. „Arta clasică", dar nu *omul clasic*[21].

Legile şi gustul sunt apărate de Gide în estetică. Dar în morală, dar în metafizică, de ce nu crede în ele?

Puritatea părerilor lui Gide în estetică e o dovadă a soluţiei de continuitate de care suferă pretinsa lui revoltă integrală. Dar mai arată – faţă de vădita anarhie, de incontestabilul întuneric al gândurilor sale – că maxima lui Buffon nu se aplică fără excepţii. În cazul acesta, stilul nu e omul însuşi.

Din aceea că Gide nu e neîntrerupt consecvent cu imoralismul, cu cinismul pe care şi le-a ales ca atitudine, nu poate fi trasă concluzia că ne aflăm faţă cu un caracter contradictoriu în esenţa lui, cu o fire atât de diversă încât n-o putem judeca pentru că n-o putem defini. Atât Gide cât şi prietenii lui răspândesc acest zvon. Face parte din tactica lor, că Gide nu poate fi nici rezumat, nici înţeles, nici deci contrazis dintr-un anumit punct de vedere. Gide e pretutindeni şi nu e nicăieri; crede totul, nu crede în nimic; e multiplu; e variabil; e pentru, dar e contra; nu vorbeşte, ci e în dialog perpetuu; e misterios. Gide ne spune (în *Caractere*) că se simte ca o adunare contradictorie, că ar voi să fie preşedintele ei, să poată suna clopoţelul, să poată ridica şedinţa,

[19] *André Gide et notre temps*, p. 12-13.
[20] Charles du Bos, *Le dialogue avec André Gide*. „Au Sans Pareil", 1929, p. 65.
[21] Henri Massis, *Jugements*, II, p. 52.

lăsându-i pe ceilalți să se descurce cum vor ști. Du Bos se grăbește să declare că Gide nu „poate fi prins". Iar Fernandez că „se sustrage fără încetare unei definiții"[22]. Înțelege cine-o putea! Mai exclamă Fernandez.

Trebuie să protestăm împotriva acestui sistem. Orice om e complex, nu numai Gide. În fiecare coexistă tendințe contrarii. Auzim cu toții glasuri diferite, e banala diversitate a oricui. Gide poate fi precizat, definit, criticat ca atare. Nu e mereu același? Dar cine e? Le convine să spună că nu poate fi respins pentru că nu poate fi înțeles. Soluție prea ușoară. Gide propune contradicția, simultaneitatea opuselor și disponibilismul ca sisteme, dar le propune de mult timp, fără încetare, cu claritate. Tactica atmosferei stranii e abilă, dar nu ne buimăcește. Gide susține contradicția mai mult decât e contradictoriu. Îl înțelegem. Îl combatem.

*

Mai există și altă cale de a te pune în evidență. Dacă te arăți mai rău decât ești, devii interesant. Gide e mai puțin complicat și contradictoriu decât afirmă. E și mai puțin rău. Toate scrierile mele sunt condamnabile, anunță Gide[23]. Împotriva criticilor lui Massis nu se apără. Așa sunt, admite; sunt chiar mai rău, insistă. Mai mult decât cinism, vedem aici o metodă nedelicată de a atrage atenția. Copil, simula atacuri de nervi. Sufăr, striga el, și se zvârcolea. Unchiul Charles nu-l credea, dădea din umeri, își citea jurnalul mai departe[24]. André a rămas același și astăzi. Vrea să sperie, să înfioare, să cucerească astfel, indirect. Să nu-i dăm crezare când vrea să fie mai rău decât e.

*

Exagerarea e metoda obișnuită a lui Gide. Și când e vorba de a-și explica temperamentul, întâi, și opera, în al doilea rând.

22 Ramon Fernandez, *André Gide. R.A. Corrèa*, 1931, p. 11.
23 *Divers*, p. 161.
24 *Si le grain ne meurt*, p. 118.

Din faptul că mama lui e o catolică din Normandia, iar tatăl lui e un protestant din Languedoc, se crede îndrituit să deducă o dualitate tragică în ființa lui. Între Rouen și Uzès vede abisul dintre Nord și Sud. Între Nord și Sud nu e nimic mai puțin decât hiatusul dintre bine și rău, dintre divinitate și diabolic. Neputând să împace spiritul celor două provincii, Gide constată că pentru el nu mai pot exista ierarhii, ci numai echivalențe. În el dăinuiește permanent și simultan o contradicție. Așadar, Dostoievski are dreptate, iubirea și ura sunt unul și același lucru, binele e echivalent cu răul, nu există idei bune, ci numai serii de idei relative (atât în privința oamenilor cât și a clipelor), atât de relative, de contradictorii ... încât își pierd rangul, își păstrează numai efemera existență. Părinții lui Gide sunt originari din ținuturi diferite și au altă confesiune? Urmează că nu încape vreo ierarhie a valorilor, că Dumnezeu e Satana și invers.

Disproporția dintre fapt și concluzie e evidentă, e comică. Au mai fost scriitori ai căror părinți au ținut nu de două provincii, ci de două țări deosebite. Și n-au dedus atracția *simultană* către bine și rău, divinizarea infernului, desființarea oricărui criteriu de apreciere. Contradicția, maximă supremă (și cât de periculoasă) în opera lui Gide, nu poate avea ca scuză argumentul că un părinte vine dintr-o regiune, alt părinte dintr-altă regiune a unui aceluiași Stat unificat. Drama Nord-Sud e imaginară; paradoxul Binele – Răul e inventat.

# ANDRÉ GIDE CA ROMANCIER

Cunoscând elementele moralei şi teodiceei lui Gide, se pune problema dacă, cu ele, poate fi romancier. Dacă, în fapt, a reuşit să fie romancier.

Pentru Gide, acest amestec de Edouard şi de Passavant, romanul nu e un simplu gen în care, ca în oricare altul, lucrează artistul. Putem spune, fără a exagera, că pentru Gide romanul are toată însemnătatea unei obsesii.

Cei mai mulţi critici ai lui Gide sunt de acord asupra acestui punct. Problema romanului, arată Jaloux, e una dintre acelea care l-au frământat cel mai mult pe Gide. Mai ales l-a urmărit ideea „romanului în sine"[1]. Era însemnat pentru Gide să poată scrie un roman pentru un dublu motiv. Întâi că ar fi reuşit să arate că şi noţiunile lui (disponiblilitate, contradicţie, libertate absolută...) pot întemeia un univers, al doilea că şi-ar fi satisfăcut atracţia pentru lumea normală, creând ceva valabil în condiţiile obişnuite. Gide a fost obsedat de ceea ce nu are: de simţul moral şi de consecinţa acestuia, simţul social. A scrie un roman adevărat ar fi fost izbăvirea (prin integrare în simţul social). Dar, moralist şi liric, autobiograf, n-a putut stăpâni genul romanului, cel mai greu pentru el, pentru că e cel mai social, mai uman, mai moral. Câtă plăcere i-ar fi făcut să ne prezinte lumea lui, fără de legi! Personajele lui fără de principii şi personalităţi!

De ce-i place lui Gide atât de mult Dostoievski? Se întreabă Massis. Pentru că află în romanele lui o mulţime de oameni şi de evenimente, de acţiuni şi de personaje. Lui, căruia nu i se întâmplă nimic, îi face plăcere să dea de fapte şi de viaţă.

---

[1] Edmond Jaloux: *André Gide et le problème du roman*, în *Hommage à André Gide*, page 111.

Invidiază romancierii[2]. Şi de ce nu poate fi Gide autorul unui roman? Pentru că nu poţi crea personaje în ciuda regulilor oricărei creaţii. Nu poate crea un roman deoarece toată concepţia lui despre lume e nenaturală. Nu vede, nu vrea să vadă evenimentele, stă departe de realitate, în regiunea ironiei, a unui idealism deviat[3]. Îi lipseşte noţiunea persoanei umane, care singură poate *fiinţa*. Gide creează numai în măsura, în care regulile esteticei (pe care le urmează cu stricteţe) îi impun recunoaşterea indirectă a condiţiilor unei construcţii pozitive.

Observaţiile lui Massis nu sunt decât comentarea unei formule a lui Paul Claudel. „Cu răul nu poţi compune" înseamnă că, fără de elementele binelui, o lucrare, o compoziţie, o creaţie adică, nu e cu putinţă. Răul pur nu se învoieşte unei prefaceri în elemente vii. După cum orice realitate organică presupune anumite condiţii şi elemente pentru a răsări, tot aşa romanul, atât de legat de viaţă, cere un ansamblu prielnic creaţiei. Pe acesta nu-l alcătuieşte o sinceritate lipsită de valori. Romanul e „organic şi viu", iar Gide e departe de natura omului, priveşte neantul Răul e un element strict negativ. A nu fi voit să ia în seamă noţiunile de bază ale vieţii a însemnat pentru Gide falimentul romancierului. Dar şi al omului pe care şi l-a închipuit. Până şi admiratorii lui recunosc că n-a putut da personaje reale. De unde deducem că fiinţele lipsite de valorile umane esenţiale nu pot trăi şi alcătui o societate.

Creaţia presupune reguli. Gide ştie doar să fie sincer. De aceea în cărţile sale, care se dau drept romane, apar două metode tehnice. Povestirea la persoana a treia nu ţine mult, e înlocuită, de îndată ce personajul devine sincer, cu prezentarea unor pagini de jurnal. Massis observă această transformare când e vorba de Alissa, în *La Porte étroite*. Ea arată că fără de simţ social nu încape decât autobiografia, nu romanul. Ea arată, împinsă mai departe, că răul e unic, că monotonia sa nu poate fi ruptă decât

[2] *Jugements*, II, pag. 26.
[3] *Idem*, pag. 61.

de intervenția noțiunilor morale; că e gol, că singur se fărâmițează și nu poate fi folosit la o clădire decât cu ajutorul valorilor ierarhice.

Schwob, contestând lui Gide calitatea de romancier, pornește de la aceeași adâncă formulă a lui Claudel despre sterilitatea răului. Lumea fictivă e tot atât de legată de legile ei pe cât o societate de principiile care o susțin sau o vietate de simțurile care o determină. Un alt simț care-i lipsește lui Gide e acel al libertății umane. Fără de el nu poți fi un mare romancier, pentru că eroii – în loc de a deveni persoane libere – rămân scheme vizibil stăpânite de autor[4]. Rămân într-o neîncetată atitudine negativă. Gide și personajele sale au o singură grijă, de a trăi în conformitate cu un neconformism față de tot ceea ce-i înconjoară: „trăiesc reacționând: trăiesc refuzând: se privesc cum refuză".

*

Străduința de a deveni romancier, Gide n-o ascunde. Insistă asupra acestei supreme dorințe. „De ce m-aș preface? Ceea ce mă tentează e genul epic" (*Journal des faux-monnayeurs*, pag. 68). Alteori își dă iluzia că e romancierul tip, ni se prezintă ca atare. Ne spune că îi este greu să *fie* el însuși, că îi e ușor să *devină*, să se despersonalizeze total până la a nu mai *ști cine* e. Tot așa îi e mai ușor să primească sau să respingă în numele altuia decât în numele lui; nu vrea să se precizeze, dar îi place ca, fără existență definită, să extragă dintr-însul ființe vii. (*Divers*, pag. 60 și pag. 62)[5].

4 René Schwob: *Le vrai drame d'André Gide*, Grasset, 1932, pag. 132.

5 Cp. ce gândește Philip Quarles, oarecum un echivalent al lui Edouard (în *Point Counterpoint*, capit. XIV). Eroul lui Huxley spune că nu poate fi „el însuși", deoarece îi e ușor să se pună în locul oricui altcuiva, dar nu se poate preciza. E înzestrat cu o extraordinară putere de asimilare, își încorporează sufletele altora așa cum amiba își cuprinde prada, e fluid, poate să umple orice vas, se poate infiltra pretutindeni, se dă după orice model (ca metal turnat), dar nu cunoaște eul permanent față de care să poată fi leal, la care să poată reveni.

Ceea ce pare o mărturisire nu e decât o atitudine înşelătoare sau un îndemn pentru el însuşi. Despersonalizarea nu e însuşirea lui Gide. Poate că spune atât de des: despersonalizează-te, pentru că şi-o spune lui. Iată drama: nu poate deveni cu desăvârşire personajul lui, el care spune că aceasta e starea lui naturală: să se subsumeze altora. Idealul lui Gide e să devină alţii, şi nu poate. Idealul lui e să fie romancier, devenind atâtea variate persoane – o! de-ar putea – şi îi e imposibil. E gelos pe ceilalţi. De-ar putea fi ca ei, de-ar putea să fie ei. Sau măcar să-şi satisfacă patima de a-i stăpâni, ca romancier, pe acei atâţia alţi oameni. Şi nici aceasta nu e cu putinţă. A muncit, atât de mult, degeaba. André Gide sau drama omului care a vrut să fie romancier.

*

Însuşirea principală a romancierului îi lipseşte lui Gide, şi tocmai despre aceea spune că e singura pe care o are, în cel mai înalt grad. E vorba de simpatie.

Când era mică, Eveline, din simpatie, lua, vorbind cu un englez, accentul englezesc. Edouard ne spune că inima lui nu bate decât prin simpatie, că posedă curioasa facultate de a se despersonaliza până într-atâta încât să simtă ca a lui emoţia altuia. Când scrie, Gide uită cine e (rămânând să se vadă dacă a ştiut vreodată cine e). N-are apărare, nu-l interesează părerea lui, nu e unul, ci mai mulţi. Împinge abnegaţia până la a se uita complet pe el însuşi. Îl stăpâneşte gândul, simţirea altuia, nu discută. Îşi schimbă de îndată punctul de vedere, se părăseşte.

Acestea sunt spuse pentru a ne face să credem că ne aflăm în faţa celui mai tipic romancier, a omului pe care creatorul de personaje l-a desfiinţat. Realitatea e cât se poate de simplă: categoricele declaraţii ale lui Gide nu sunt adevărate. Discipol şi prieten, Roger Martin Du Gard era silit să admită[6] că Gide şi

[6] *Hommage à André Gide*, pag. 131.

opera lui dovedesc o facultate de simpatie aproape de necrezut, care merge până la despersonalizare. Dar pentru un critic cătuşi de puţin obiectiv nu încape îndoială că declaraţia: „Nu exist, devin" sau altele ca: „Mă părăsesc", „trăiesc prin simpatie" sunt mincinoase. Le cunoaştem scopul. Schwob constată că Gide e cu totul lipsit de putinţa de a simpatiza şi-i aplică aceste cuvinte ale lui despre Edouard: „Se urmăreşte fără încetare pe el însuşi, printre toţi, printre toate. Un devotament adevărat îi e aproape cu neputinţă. E un amator, un ratat". Gide nu e romancier, spune Massis, pentru că nu-şi iubeşte personajele, nu iubeşte lumea despre care scrie. Iar Du Bos admite că nu e generos, că e complexă firea lui, dar nu e îmbelşugată.

Când îi spune lui Nathanaël să preţuiască nu simpatia ci dragostea, Gide se trădează şi greşeşte. Arată prin aceasta că nu simpatia e trăsătura lui specifică, un sentiment compus din curiozitate şi înţelegere, ci amorul, simţul liric, care exclude nuanţa, care nu se potriveşte cu romanul. De altfel Gide nu-şi iubeşte personajele, ci pe el însuşi se iubeşte. Nu poate să plângă sau să se bucure o dată cu alte fiinţe. Eroii lui se identifică cu el, altminteri n-au consistenţă. Aşadar creează umbre ce-i seamănă, nu fiinţe diferite. Acestea nu-l interesează pe Gide. Vorbeşte de multiplicarea caracterului său, de perpetua lui devenire. Pe cine vrea să convingă, să înşele? Du Bos îl compătimeşte, dar îi spune cruda realitate. Oricât ar fi de sinceră, de tragică dorinţa, voinţa lui Gide de a dispărea în mulţimea altor fiinţe, tot ceea ce face în această direcţie arată clar că îi este imposibil.

Lafcadio, în versiunea după care era un erou al romanului *Les faux-monnayeurs*, se prezintă, conform cu scopul pe care Gide nu-l uită nici o clipă, ca un om căruia îi place să se îndatoreze, să facă servicii, pentru care fericirea constă în a prefera pe altul sie-însuşi, a cărui nevoie e să scape de personalitatea lui, să se piardă printre alţii, să intervină, să guste viaţa altora. Iar în *Jurnalul* cărţii sunt citate cuvintele lui Vauvenargues: „Cei care nu ies din ei înşişi sunt dintr-o bucată".

Nu e nevoie să insiste, ştim ce vrea să spună. Dar cu cât repetă mai mult cu atât ne convinge mai puţin. Caracteristica romancierului, poate spune Jaloux, e să nu aibă altă filosofie şi alte idei decât ale personajelor sale, e să se dea în lături din faţa lor. Gide însă nu vrea să se retragă. El, teoreticianul părăsirii de sine, în singurul loc în care lipsa de caracter şi despersonalizarea sunt indicate, nu le-a putut aplica. N-a vrut sau n-a putut să iasă din universul lui. Cunoscând importanţa pe care o are pentru Gide scrierea unui roman, vom şti de acum încolo cum să interpretăm sfatul lui necontenit: „Părăsiţi-vă"... E un simplu sfat tehnic (pe care nu l-a putut urma) ce şi-l dă un romancier *în spe*, nu o regulă morală.

Pe chelnerul din *Prometeu* îl interesează oamenii, persoanele; ascultă, observă. De aceea e romancier. Gide însă seamănă cu Passavant, căruia Lady Griffith îi spune că nu va fi niciodată un bun romancier deoarece nu ştie să asculte.

*

Cine e acel ce nu îndeplineşte cele trei condiţiuni ale romancierului (simţul moral, simţul social, posibilitatea de a crea prin simpatie)? E Gide, discipolul eroului său preferat: Narcis. Şi cum ar putea fi Narcis romancier? Schwob vede de la început că Gide, cu toate că spune că se ocupă numai de alţii, e de fapt preocupat, întruna, numai de sine însuşi. Narcis îşi contemplă imaginea în apă, Gide stă în faţa oglinzii. Nu vede pe altcineva. Michel, pe vaporul care îi duce în Algeria, descoperă existenţa soţiei sale Marceline. Se miră. Are şi ea „viaţa ei proprie şi reală", mai există şi alţi oameni reali, nu numai el, Michel! Îi lipseşte lui Gide simţul realităţii, o spune: i se pare că e într-un vis, că nimic nu există cu adevărat. Adaogă că propria lui realitate i se pare cea mai problematică. Aici nu-l vom crede pe autorul care, la începutul carierei sale, a publicat un tratat de narcisism. Pe el se vede, se iubeşte, se descrie. De aceea nu e romancier, ci

autobiograf. Opera lui e un lung monolog, o nesfârşită mărturisire. El, şi numai El. „În opera lui", zice Rivière, „îl voi căuta pe André Gide însuşi. De altfel nu-l voi putea găsi decât pe el".[7]. Unde ar încăpea alte persoane în jocul acesta de oglinzi care reflectă un singur chip?

Explicând titlul *Hranei pământeşti*, Gide îi arată lui Nathanaël că ar fi putut găsi o expresie mai puţin brutală, ar fi putut întitula cartea *Ménalque*. N-a făcut-o însă pentru că nici Nathanaël nici Ménalque n-au existat vreodată. „Singurul nume de om pe care l-ar fi dat cărţii e al lui propriu". (Dar atunci, „cum ar fi îndrăznit să-l semneze" – aceasta ca obiect de meditaţie pentru admiratorii curajului lui Gide.)

Forma în care se exprimă Narcis e monologul. Ne puteam deci aştepta ca Gide, mereu în stare de alarmă, să o ia înainte susţinând că dialogul e starea lui naturală. Aşa şi face. Nu-i place să discute, cedează; dacă celălalt vrea roşu, fie roşu, dacă celălalt vrea alb, fie alb. Dar de îndată ce e singur, începe de la sine dialogul care-l duce în chip firesc la dramă, la roman. Tot atâtea afirmaţii ipocrite. Dialogul presupune remuşcarea, ezitarea. Stări de care Gide nu e capabil. De la dialog la roman calea e scurtă. Dar Gide a rămas la monolog. De dimineaţă până seara e în faţa oglinzii, se priveşte. Trece la masa de scris, se expune, se descrie, în cărţi, în scrisori. Vorbeşte, e sincer, se discută. De dimineaţă la Cuverville era contradictoriu, acum o săptămână în Africa, se simţea însă hotărât. Oare cum va fi poimâine? Nici o clipă nu se opreşte pentru a se întreba ce valoare au sentimentele lui. Se mulţumeşte cu înregistrarea lor amănunţită. Nici o clipă nu se opreşte pentru a se uita la alţii, n-are vreme. Şi pe cine analizează omul, prin intermediul individului Gide? Nu caută într-însul legile generale ale sufletului omenesc, ci variaţiile temperamentului *său*.

---

[7] Cel mai bun roman al lui Gide rămâne *Jurnalul* lui.

*

Nu numai că Gide e Narcis, dar şi fiecare personaj al lui e un simplu Narcis. Nici unul din eroii lui nu cere o existenţă exterioară şi socială reală. Sunt, fiecare dintre ei, relaţii de scrupule, idei şi dorinţe. Se mărturisesc (adică îl mărturisesc pe Gide). Nici eroii din *Caves* nici cei din *Les faux-monnayeurs*, nu sunt întemeiaţi pe ceva concret, burghezia din care sunt extraşi e fantezistă[8]. Degeaba încearcă Gide să se scuze, să explice. Arată că nu se ocupă de el, ci de multiplele idei care au loc de întâlnire individualitatea sa. Spunem că e inutil pentru că, independent de problema monologului, nu ajunge ca romancierul să-şi personalizeze ideile. Ci e obligat să prezinte diferiţi oameni, fiecare cu diferitele lui idei. Nu e noutate că fiecare om nu cuprinde numai o idee, ci mai multe. Dar nu ajunge măcar să-ţi prezinţi multiplele tale idei. Natural că Gide are, ca orice om, idei diverse. Ar fi trebuit, pentru a fi romancier, să retrăiască *persoane* multiple, în mintea şi inima cărora să se dea lupte între multiple tendinţe.

Adevărul este că materialul cărţilor lui Gide îl alcătuiesc *ideile* şi nu *oamenii*. Mai apoi că sacrifică *socialul* în folosul *psihologicului*. Departe de a fi singurele interesante, faptele capătă valoare numai când sunt în slujba ideilor. Şi ideile generale îşi află locul într-un roman; cei mai buni reprezentanţi ai genului n-au ezitat să întrerupă cursul povestirii cu reflecţii de ordin general. Departe de a fi ţinut să părăsească studiul sentimentelor pentru al stărilor economice şi sociale, romanul trebuie să nu piardă din vedere esenţa lui: cercetarea sufletului. Dar romanul în care apar numai idei, în care toate operaţiile au caracter exclusiv psihologic, nu poate trăi. Ideile şi sentimentele trebuie să fie concretizate în personaje sociale. Fără a uita că mai există un pericol: dacă analiza psihologică nu e ţinută în frâu de

[8] René Schwob: *Op. cit.*, pag. 308.

prezentarea unor realități sociale, ea ajunge numaidecât la senzațional. Sub cuvânt de analiză sufletească, ni se dau atunci cazuri patologice. Boris, un copil bolnav de nervi, (un copil!... *toți* copiii lui Gide sunt bolnavi de nervi) e exemplul senzaționalului patologic care înlocuiește psihologicul pur.

Gide recunoaște că nu concepe oameni. Despre eroii lui știe cum gândesc, cum vorbesc; distinge cea mai subtilă intonație în vocea lor; dar de îndată ce e vorba de haina pe care o poartă, de locul lor pe scara socială, de cariera lor, de prietenii pe care-i au - se recuză. Își vede fiecare erou singur, copil unic, orfan, celibatar, fără descendenți. De aceea îl preferă pe Lafcadio[9]. Orfanii fără stare socială, iată creațiile așa-zisului romancier. Edouard dezvoltă despre roman teorii interesante și exacte (*Les faux-monnayeurs*, pag. 238 și urm.). Dar cum de nu-și dă seama, el care caută romanul *pur*, că lucrează într-un gen în care e neapărată nevoie să se știe starea civilă a celor în care locuiesc ideile? Îl interesează mai mult ideile decât oamenii. E dreptul lui, dar nu le poate expune decât cu ajutorul unor personaje care să fie altceva decât orfani absoluți. Să exprime ceea ce e general, dar, cum singur spune, cu ajutorul a ceea ce e particular. Particularul, generalul, aici e problema: să exprimi pe cel de-al doilea prin intermediul primului, să faci ca fiecare individualitate să exprime ceva general. Or, nu e cu putință, într-un roman, decât prin eroi bine precizați din punct de vedere social. Bernard, întrebat de Laura, îi spune numele lui mic. Dar îi spune că n-are nume de familie (ca mulți eroi ai lui Gide), că n-are părinți. O recunoaște, și Gide, oamenii cu totul liberi nu sunt bune personaje de roman: nici un trecut nu apasă asupra lor, nici o constrângere; n-au legi, n-au stăpâni, n-au scrupule; liberi și spontani, mâhnesc pe romancier, care nu obține de la ei decât reacțiuni fără valoare.

---

[9] *Journal des faux-monnayeurs*, pag. 64-65.

Diferența dintre psihologie și social, dintre eseist și romancier o arată paralela Gide-Proust. Idolul lui Gide e Narcis, eroii lui sunt orfanii. Când Marcel e îndrăgostit nu știm bine dacă e de Gilberte sau de familia ei, iar acel pe care Proust l-a deplâns mai mult decât pe oricare altul e Noe, plictisindu-se în corabia lui, departe de oameni și societate.

*

„Nu, prietenul care mi-ar fi trebuit poate e cineva care m-ar fi învățat să mă interesez de soarta altuia și care m-ar fi ajutat să ies din mine însumi: un romancier". Luată din *Si le grain ne meurt*, această fază e o supremă mărturisire. Pentru a fi romancier trebuie să fii altruist la culme, să poți trăi viața și gândirea altora. Toate declarațiile de mai târziu: Nu trăiesc decât din îmbrățișarea altor caractere, inima mea bate în ritmul altor inimi – sunt dezmințite de adevărul spus într-o autobiografie. Întemeiat pe declarația lui Gide, autorizat de ea, Fernandez admite că Gide nu concepe altă viață decât a lui. Are un singur personaj: Gide, și acela văzut numai la persoana întâia. Ar fi trebuit să-și scrie cărțile în englezește, unde pronumele persoanei întâia la singular se scrie cu literă mare: *I*.

Gide a văzut, a trăit, a gândit, o viață a lui. Nici o simpatie pentru alta, nici un efort. Fernandez îl acuză pe Jerôme că față de Alissa e leneș. Da, această lene înseamnă incapacitatea de a înțelege pe altul, e lipsa de interes și de simpatie. Spunând că i-ar fi trebuit un prieten romancier, Gide a spus totul. Avea nevoie acest egoist exasperat de un om care să-i dovedească existența altor oameni, a societății, a realităților exterioare, care să-l învețe lecțiile istoriei și ce e simțul social. Ca toți romanticii, Gide nu se concepe decât pe el sau, când privește mediul înconjurător, îl concepe extrem.

Nu se cheamă roman o povestire care alunecă la fiece pas spre spovedanie. Romancierul e și creator. De aceea se spune că

e, într-un anumit fel, un zeu. Spre deosebire de Dumnezeu, nu *dă* viață, dar o împrumută. Vitalitatea lui trece, pentru câteva clipe, unor personaje. Nu creează *ex nihilo*, dar indirect, la puterea a doua; însufleţeşte pe termen şi pe rând. Şi după cum Dumnezeu nu e zeul întâmplării nici al fatalității, romancierul nu poate crea nici sub imperiul unui destin orb, nici în afara principilor logice. Îi trebuie romancierului, ca şi vieții, pentru a miji, şi dreptatea şi libertatea.

Edouard ne spune că îi este greu să scrie o carte în care să nu mai puie viața lui, sentimentele lui, ci experiențele şi gusturile altora. Îi e greu să scrie un roman. Mai exclamă că ar vrea să poată să nu se care pe el însuşi, să nu mai fie obligat de a-şi târî persoana după el. Ceea ce nu poate. Dar Edouard nu e romancier, mai ales pentru că se plictiseşte. Or, secretul scriitorului e buna dispoziție. Trebuie să-l intereseze totul, să-i facă plăcere orice. Gorki prezintă o lume necăjită, dar nu ne redă necazurile, ci bucuriile unei lumi necăjite. Léon Daudet ni-l arată pe Courteline chemat la masă şi întârziind sau lipsind, din cauză că rătăcea prin cafenele, pe străzi, prin cartiere. Iubea viața: plimbările, restaurantele, odăile, amintirile. Scriitorul trăieşte mai intens. Unde e banal pentru altul, e interesant pentru el. Din fiece clipă extrage buna dispoziție, şi din cea tristă („se bucură" până şi de reaua lui dispoziție, o simte). Pe scurt: scriitorul nu se plictiseşte niciodată. Acesta e motivul pentru care Gide, după spusele lui Massis, nu *reprezintă* niciodată, nu întrebuințează măcar o singură expresie concretă, vie. Curiozitatea lui nu se poartă decât asupra problemelor morale. Opera lui e lipsită de evenimente, e departe de realitate, e plictisitoare, nespus de posacă. Oricât de încântătoare ar fi arta lui savantă şi rafinată, nu ne atrage.

Tristețea interioară împiedică realizarea unor opere mari. Poți prea bine prezenta tristețile vieții, ca Gorki, ca Dickens. O puternică veselie interioară face ca volumele amândurora să nu ne amărască. Un roman trist, spune Maurois în studiul său

despre Dickens (unul din puținele lui lucruri bune), poate fi mai liniștitor decât un roman vesel. Faceți această experiență: citiți o carte, dintre cele mai triste, de Dickens (*David Copperfield* sau *Oliver Twist*), de Gorki (*Copilăria mea* sau *Printre străini*). Apoi o operă comică a lui Gide (*Prométhée, Chaves*). Veți vedea că primii, din atmosferă melancolică și din durere, scot încântare și pace; celălalt, din ironii și glume, amărăciune și nedumerire.

Gide confundă estetica cu morala. Mai mult, nu profită de teoria lui unde ar trebui. Ne spune să renunțăm de a avea un caracter. Ne-o spune în etică, dar de ce nu se ascultă pe el însuși, în literatură?

Un singur volum al lui Gide poartă, ostentativ, subtilul: roman și e dedicat lui Roger Martin Du Gard, autorul seriei *Les Thibault*, o carte căreia nu-i lipsesc defectele, dar căreia nimeni nu-i poate contesta calitatea adevărată de mare roman (cel puțin până la volumul VIII). De data aceasta problema creației epice integrale se pune deci pe deplin. Edouard are grijă să spună că nu-l interesează reușita romanului, ci a *jurnalului* lui. Dar Gide a urmărit cu *Les faux-monnayeurs* publicarea unui adevărat roman. Rezerva pe care o face poate să nu fie luată în seamă.

*

*Les faux-monnayeurs* nu e o carte de idei, cum spune Edouard, ci o carte de idei moderniste. Romanul lui Gide e o transpunere a lui Huxley (cel din *Point Counterpoint*) cu care folosește în comun mai multe sugestii și tipuri. Astfel Lady Griffith e o a doua Lucy Tantamount. Lady Griffith cea senzațională e o femeie rea, poliglotă, frumoasă și misterioasă, ale cărei rochii, pijamale și giuvaericale sunt de un lux fantastic, superb și demonic. E femeia-fatală, Vampul la modă după război, care nu putea lipsi într-o carte din anul 1925. Tot ca în Huxley sunt avântatele cuvântări ale lui Vicent despre științele naturale. Gide l-a citit pe sociologul Lester Ward și se pretinde naturalist.

(Amabil, André Maurois admite şi împarte complimentele: Huxley e fizician, Gide e naturalist). Ca un erou al lui Huxley, Vincent umple pagini despre obiceiurile peştilor, despre fauna acvatică, oceanografie şi animale fosforescente. Ştiinţele naturale dobândesc şi un caracter tendenţios, devin disciplina care ne spune că înveţi mai mult privind natura decât din cărţi, că societatea e ipocrită şi că numai plantele smulse din pământul familiar se dezvoltă. În sfârşit, ca şi în romanul lui Huxley, apar în cartea lui Gide cercuri literare ale timpului, clici artistice, personaje *(cu cheie)* din lumea scrisului. Un alt element al cărţii lui Gide e vitalismul (Passavant propune ca motto al revistei pe care vrea s-o scoată: „Vital" sau „Inconştient şi vital" sau „Elementar, puternic şi vital"). D-na Sophroniska condamnă raţiunea, insuficientă. Viaţa, în schimb e ca o flacără, n-o poţi înţelege raţional, n-o poţi prinde cu cleştele. Nietzsche, nelipsitul, apare sub aspectul şi în discursurile discipolului său Strouvilhou.

Toţi eroii cărţii sunt modernişti, în înţelesul cel mai acut şi mai rău al cuvântului. *Modernist* e Bernard, care pleacă de acasă şi vrea „lucruri mari" fără a şti care lucruri mari anume, care „îndrăzneşte orice". *Modernistii* sunt colegii de clasă ai lui Boris, care întemeiază o societate secretă şi fac un complot, toţi copiii luaţi din faptele diverse ale ziarelor, obraznici şi necinstiţi. Iată tot ce se putea cere unui roman modernist în 1925-1926: o bandă de copii care distribuie monede false, condusă de vărul Marelui Corupător, un tânăr nenorocit de o femeie fatală, un Personaj Misterios care din umbră râde, un cenaclu. Nu lipseşte nici elementul: oroare. Se vorbeşte des de Diavol, Vincent moare în fundul Africii nebun, crezând că e Dracul, ni se redă naufragiul vasului *Bourgogne* şi scenele de groază care s-au produs cu acea ocazie. Multe fraze ce pot fi citate completează cartea pentru plăcerea cititorului cu idei moderne. O atmosferă de senzaţional – de cel mai bun soi – învăluie faptele. Bernard satisface cititorii cărora nu le e teamă de gândul lor, spunându-le că în ceea ce e

extraordinar se simte natural şi la largul lui; câţiva copii îl silesc pe unul dintre ei să se sinucidă în prezenţa bunicului lui. Când nu apare senzaţionalul, e înlocuit de neplăcut. Scenele, în care oamenii nu ştiu ce să-şi spună sau îşi spun răutăţi subtile, sunt în situaţii false, în încurcătură sau dau drumul unei sinceităţi exagerate, se succed[10]. O carte care vrea să fie penibilă. Când nu sunt sfruntaţi infractori, eroii lui Gide devin puritani, trăiesc într-o atmosferă ridicolă, excesivă şi apăsătoare, de ipocrizie. Pensionatul Vedel-Azaïs rezumă lumea lui Gide: de o parte câţiva protestanţi nespus de proşti, de încăpăţânaţi, de falşi, de alţi câţiva copii cinici, şi indiscreţi.

Desigur că autorul e liber să-şi aleagă personajele şi subiectul şi nu-i putem obiecta că nu descrie caractere simpatice. E totuşi semnificativ că în toată opera lui Gide nu e un singur erou simpatic, că e plină de persoane neplăcute. Dacă nu se comite un asasinat sau un furt, e cel puţin vorba de un licean care şterpeleşte o carte, de un geamantan ridicat din depozitul gării de altul decât de proprietarul lui. Cine e simpatic în această galerie de fantome şterse? *Les faux-monnayeurs* e o carte rea, lipsită de bunătate, lipsită de orice fel de trăsătură umană. Prin atâtea apariţii, autorul rămâne ironic, incapabil de simpatie. Iar personajele sale, gratuite şi antipatice, n-o pot provoca pe a cititorului.

Există în toată cartea (şi observaţia rămâne şi atunci când e vorba de opera lui Gide în ansamblul ei) doar două figuri simpatice şi umane, acele ale magistraţilor Profitendieu şi Molinier. Gide nu-i suferă pentru că sunt morali şi judecă toate după o regulă. Ce are a face? Aceşti doi eroi secundari îi salvează romanul. Primele două capitole ale romanului lui Gide diferă cu totul, ca tonalitate, de restul operei, sunt foarte puţin în stilul lui Gide. Cu atât mai bine. Magistraţii sunt singurele personaje care ne rămân în minte, reale, pentru că sunt „create" cum trebuie,

[10] Palidă imitaţie după *Posedaţii*.

printr-un efort de simpatie (unic în viața lui Gide). În *Jurnalul* tipărit în urma apariției romanului, acesta recunoaște că Profitendieu e mai interesant decât părea și își exprimă părerea de rău de a nu se fi ocupat mai mult de el. Un regret pe care-l împărtășesc și cei ce-și dau seama că înapoia teoreticianului stătea poate un scriitor care ar fi știut să redea, cu multă pricepere literară, lumea lui, a societății pariziene și a magistraturii franceze.

*

Dar Gide n-a vrut să privească realitatea. Realitatea, îi spune Bernard lui Edouard, nu te interesează. Ba, da, răspunde acesta, dar mă stinghereşte. Orice ar fi, rezultatul îl constituie caracterul slab, simplificat, a tot ceea ce e element social în *Les faux-monnayeurs*. Dacă și Fernandez recunoaște această slăbiciune, înțelegeți la ce nivel scoborât e lucrarea lui Gide. Cartea e intitulată roman, dar atâta tot. Cuprinsul nu corespunde cu numele. După Ehrenburg nu e o carte cu oameni, ci un roman despre romane și despre romancieri. E, spune Benjamin Crémieux, romanul unui roman. Iar Ramon Fernandez, mai exact: e expunerea unei drame profesionale: drama creației tehnice a unui roman. Dacă ne interesează, ne impresionează cartea lui Gide, e pentru acest motiv că – scrisă pe două planuri – îmbinând povestirea cu reflecțiile unui personaj ce vrea să devină autorul unui roman cu subiectul ei, intercalând greutățile creației artistice, ne pune în fața eforturilor și piedicilor pe care le află în cale un om cult și inteligent, care se apropie, hotărât să muncească și să obțină ceva cât mai bun, de cel mai dificil gen literar de azi. E ridicolă credința celor ce-și închipuie că munca nu e necesară, că ajunge inspirația. Fără de tehnică nu poți făuri. Dar ea, dacă e foarte necesară, nu e suficientă. Trebuie s-o susțină talentul (interesul romancierului pentru viață, simpatia, posibilitatea despersonalizării, entuziasmul, simțul social).

Tehnic, Schwob admite excelența romanului lui Gide. Dar îl dă drept o creație ireală[11], îl arată ca pe visul unui vis. Lumea viselor e un domeniu interesant și poetic, cartea lui Freud (*Traumdeutung*) arată câtă feerie poate obține dintr-însa un savant. Dar e și periculoasă, ne dezvăluie împărăția nebuniei. Visul e pe muche de cuțit între poezie și demență. Și lumea lui Gide e dincolo de oglindă, de cealaltă parte a cortinei, are ceva din farmecul visului, dar e mai curând un vis urât. În vis mai dăinuiește legea gravității, ceva mai persistă din contactul cu realitatea normală. Romanul lui Gide parcă e într-un spațiu intersideral, departe de orice sisteme.

*

După ce am cutezat să criticăm *Les faux-monnayeurs*, să ne fie îngăduit a spune în câteva cuvinte adânca admirație pe care orice cititor leal nu poate să n-o aibă pentru această atât de originală, de impresionantă, carte.

*Les faux-monnayeurs* este un roman extraordinar și original mai întâi datorită faptului că eroul povestirii nu e unul din personaje, ci însuși autorul. Interesul nostru nu e îndreptat către personaje, ci către creatorul lor; Gide e figura centrală a cărții, sentimentele și suferințele lui ne impresionează. În al doilea rând, aceste suferințe nu sunt de natură sentimentală sau socială, ca în toate celelalte romane. Ele provin aici din cauze profesionale scriitoricești, ceea ce constituie un element cu totul nou. Și, dacă personajele lui Gide sunt false, artificiale și necurate, el, ca tehnician, e un personaj sincer, interesant, limpede, atrăgător și superior. Ne cucerește: suferim, o dată cu

[11] Souday îl dojenește pe Edouard că vrea să scrie o carte cu totul nouă, cum n-a mai fost. Capodoperele seamănă cu lucrări anterioare sau contemporane. O dramă de Shakespeare, o tragedie de Corneille sau de Racine. Panteonul nu sunt excepții, corespund dramelor, tragediilor sau templelor timpului. Opera care nu seamănă cu nimic ar fi un monstru (fără a uita că monstrul nu e decât o adunare heteroclită de elemente cunoscute).

el, din motive tehnice, aşa cum suferim alături de melancolicul Werther sau împreună cu ambiţiosul Julien Sorel. Gide a reuşit să facă din problema creaţiei artistice o dramă, o dramă foarte impresionantă şi foarte tare. Aici e neîntrecut, aici e mare. Durerile omului cult, care e chinuit de greutăţile compunerii unui roman, constituie la Gide un subiect tot atât de pasionant ca cea mai complicată aventură. Personajele lui Gide îşi pun de cele mai multe ori chestiuni scabroase, dar problema lui Gide-scriitor e cinstită, e reală, inspiră respectul şi înduioşează, ne cuprinde, ne înfrigurează. Gide a reuşit să treacă în rândul temelor omeneşti mari această nouă amărăciune: a tehnicii. Cât de scrupulos e, cum se frământă, cât de hotărât e să obţină un rezultat cât mai bun! Faţă de problemele vieţii şi ale moralei, Gide e un ironist puţin corect, dar faţă de problemele tehnice ale romanului e tot atât de moral şi de scrupulos ca eroii lui Corneille, cântăreşte argumentele mai mult decât Chimène, grija lui nu cunoaşte răgaz, suferă adânc şi totuşi rezervat, e clasic.

# HUXLEY – TEIST ŞI ROMANCIER

A-l critica pe Aldous Huxley e uşor. A spune că ultima lui carte, *Time must have a stop*, tipărită în 1945, e un roman slab, nu cere aptitudini critice speciale. Dar nu mă voi lăsa ispitit de asemenea posibilităţi. Nici măcar nu voi asculta de simpatiile mele, care mă depărtează de Huxley. Viaţa, de a cărei faţă rea am luat cu prisosinţă notă, şi practica deziluziilor m-au învăţat să fiu obiectiv şi înţelegător. Susţin că nepărtinirea e cu putinţă şi că pentru mine nu e un efort cerebral, ci un comportament firesc. Şi când întrebuinţez persoana întâi a singularului nu o fac în sens propriu, ci mă refer la oricine a fost pus în situaţia de a putea pricepe durerea altuia, de a şi-o închipui şi deci de a ierta, de a compătimi şi de a judeca la rece şi după criteriul strict al dreptăţii. De o asemenea imparţialitate, zic, sunt capabil. Nu mă făles cu ea, e o însuşire, nu o calitate, şi am dobândit-o independent de voinţa mea, de nu împotrivindu-mă.

De la ea voi porni având să vorbesc despre acest scriitor pe care dintr-un început nu l-am iubit, Huxley. Despre acest spirit de care nu sunt atât de departe voi spune numaidecât că e al unui om excepţional de inteligent şi de cult. Inteligent şi cult: sunt epitete pe care le întâlnim mereu şi le întrebuinţăm adesea. Dar aici îşi au înţelesul deplin şi nu reprezintă calificative comode. Huxley e cu adevărat un om superior. El aparţine acelei categorii de familii, fericite între toate, în care mişună somităţile, pentru care ştiinţa, talentul şi celebritatea sunt bunuri comune, la care se îmbină perfect bunele maniere cu aptitudinile intelectuale, unuia din acele mici cercuri închise cu care se poate făli Europa cultă şi rafinată, ca al savantului Berthelot, al ducilor de Broglie (inclusiv liniajul Necker-de Staël), al descoperitorilor Curie, al scriitorilor Mann sau Halévy. Familia lui Phillippe Berthelot,

înrudită cu cele mai de seamă ale republicii, în special, evocă pe a lui Huxley. Philippe e fiul marelui chimist Marcellin, inventator al acetilenei sintetice, profet al ştiinţei, înmormântat la Panteon într-un acelaşi cavou cu soţia lui. Giraudoux în *Bella* scrie că asemenea familii „nu se simt bine decât pe punctele magice unde metalele se contopesc, unde naţiunile se unesc şi nu iau în seamă răul în ciuda realităţii, aşa cum nu iau în seamă ploaia sau ninsoarea în ziua în care se hotărâseră să facă o excursie".

Pentru noi, privind din Balcani, ce încântător tablou: o desăvârşită libertate de gândire, posibilitatea de a face orice, accesul liber al tuturor comorilor pământului de la biblioteca lui British Museum la facultatea de a călători până la cel mai ascuns colţ, medii culte, tipuri originale, în jur numai dezinteresare, muncă, ironie, graţie şi saloane perfecte, universităţi erudite, clubiri fanteziste ... A! numai să vrei, lumea poate fi a ta. Printre aceşti fericiţi aleşi s-a numărat şi Huxley, prin naştere şi educaţie. Din tinereţe fragedă a fost pus de ai lui în contact cu ştiinţa cea mai înaltă, a dobândit relaţiile cele mai utile şi mai plăcute şi creşterea cea mai aleasă. Şi e drept să recunoaştem că împrejurări atât de fericite şi zâne atât de darnice nu s-au irosit în zadar: Huxley a ştiut să se folosească de ele şi să pună darurile cu care a fost înzestrat în aplicare. Ceva din farmecul societăţii libere şi culte căreia aparţine persistă neîncetat în opera lui. În *Two or three Graces*, mai ales, simţim Europa aceasta în care el a circulat ca la el acasă; în John Pedley – care aşteaptă în staţiile de frontieră ale marilor exprese internaţionale ca să întâlnească cunoscuţi – vedem pe un reprezentant al omului care a cutreierat lumea, pentru care Italia e tot atât de familiară ca şi oraşul natal, care se repede la Paris aşa cum un altul s-ar duce la bodega din colţ, modelul acelui „cetăţean al lumii" care din Golful Mexicului până la Neapole e la largul lui, care cunoaşte toate sălile de concert, toate atelierele de pictură şi toate staţiile climaterice, căruia o carte de vizită îi e de ajuns drept paşaport.

A! e plăcut să poţi înţelege şi să fii liber, să trăieşti în locuri

frumoase cu cărți alese printre oameni interesanți și opere de artă. Da, viața poate fi bună.

*

Alegând drept manifestare a inteligenței și culturii sale calea scrisului, Aldous Huxley s-a dovedit un autor fecund, dar foarte inegal. Cele mai multe din nuvelele și romanele sale stau sub linia mediocrității sau exact pe ea (*Crome Yellow* e tipic). Altele sunt pur și simplu ilizibile (*Eyeless in Gazza* bunăoară). *Point Counterpoint* va rămâne fără îndoială în istoria literaturii europene a secolului al XX-lea, mai cu seamă poate din cauza puternicii influențe pe care a exercitat-o: de la ea pornesc nenumărate încercări epice din zilele noastre. *Two or three Graces* e o bucată încântătoare, o perfecțiune minoră, dar extraordinar de realizată, de seducătoare, de vie. *Brave new world* e un lucru absolut important și de calitatea cea mai bună. Există și unele nuvele izbutite (*The Gioconda smile*). Dar Huxley e prin excelență un eseist. Acesta e genul în care spiritul lui bogat în cunoștințe de tot felul, plin de amintiri de călătorie, de citate din lecturi uriașe și atente, în care ironia lui necruțătoare, capacitatea lui de pătrundere și darul formulelor tari și al prezentărilor neconvenționale se pot evidenția mai în voie.

Cu toate acestea Huxley a ținut mereu să scrie romane. *Time must have a stop* se prezintă tot ca un roman. În fapt e însă un eseu, mai precis o mărturie de credință. Căci în anii războiului Huxley, aflându-se în Statele-Unite, s-a convertit. Aparținea unei familii de oameni de știință formați într-un timp în care bisericile mai aveau pretenții de dominare spirituală și care deci erau prin ființa lucrurilor ostili misticismului. Bunicul lui Aldous fusese intimul lui Darwin. Iar Aldous se arătase mereu ca un spirit pur pozitiv, stând departe de credința sau practica religioasă, complet străin de astfel de preocupări. Dar omul era prea inteligent ca să nu simtă importanța fenomenului religios în istoria omenirii și-mi reamintesc un splendid articol al lui în care arăta cum timpurile

noi nu suprimaseră sentimentul mistic ci doar îl transpuseseră din domeniul metafizic în cel ştiinţific, cum idolatrizarea Societăţii şi a Ştiinţei e forma nouă a unei străvechi porniri. De altfel şi în *Brave new world* tema e aceeaşi: sociocraţia şi scientismul au înlocuit vechile religii, nu le-au suprimat esenţa. În anul 600 după Ford religia e socială şi ştiinţifică, dar nu a dispărut. Doar forma ei superioară, cea solitară şi spirituală, a făcut loc aspectului ei mai barbar, celui social şi ritualist.

În două din volumele sale de eseuri (în *Proper studies* şi în *Ends and Means*) Huxley se ocupase pe larg de succedaneele religiei. Despre decadenţa religiei în timpul nostru scrisese că e numai aparentă şi că altele sunt astăzi instituţiile care răspund veşnicelor nevoi religioase ale naturii umane. „Sentimentele şi intuiţiile de natură religioasă pot fi raţionalizate prin forme al căror caracter religios nu se deosebeşte de la prima vedere". Religia a presupus mereu un ritual, un ascetism, un absolut, preoţi, un sentiment de groază mistică. Toate aceste elemente persistă în succedaneele contemporane ale religiei: în divinizarea artei (succedaneu estetic), în superstiţii (printre care se cuprind şi modelele medicale, furiile antiseptice), în cultul Statului sau al Naţiunii (succedaneu politic), în cântecele în comun sau asociaţiile gen ku-klux-klan (aci persistă ritualul şi spasmul colectiv), în glorificarea Afacerilor şi a Banului (cum o face etica americană), în medici sau artişti (când sunt priviţi ca adevăraţi împlinitori ai unui sacerdoţiu).

Cunoaştem aceste judicioase observaţii ale lui Huxley. Surpriza rămâne totuşi mare. E adevărat că şi Psichari, nepotul lui Renan ... Dar în Huxley văzusem mereu admiratorul înfocat al veacului al XVIII-lea. Cu greu puteam întrezări aici tendinţe neomistice. Îl uitam pe Mesmer? Oricum, *Time must have a stop* e proclamarea adeziunii la ideea supranaturalului. La care anume?

*

Cazurile celebre de convertire au fost desigur destule, de la Tertulian la Pascal. Mai aproape de noi, o întreagă generație de gânditori francezi – a căror însemnătate nu justifică o apropiere cu numele de mai sus – a dovedit influența crescândă a bisericii catolice după trecerea crizei provocate de libera cugetare. Huxley însă nu se declară partizanul nici unei biserici. El rămâne în cadrul unui teism pur, fără vreo precizare culturală. Pe Dumnezeu îl numește, dar fără a-l defini. Singura lui exemplificare e comparația cu o Lumină strălucitoare, misterioasă, care cheamă la ea cu o rece și învăluitoare persistență. Și cu o Prezență, o Liniște. Crezul religios al lui Huxley cuprinde afirmarea veșniciei și a spiritualismului. Privit mai atent, se arată neîndoielnic ca un fel de teosofie, una din acele numeroase teorii mistice care abundă în Statele-Unite; sunt toate inspirate din vocabularul indianist. În aceste sisteme e „de stil" să nu spui lege ci *Dharma*, nu cale ci *Tao*; Dumnezeu se cheamă *Ground*, ceea ce s-ar putea traduce prin temelie. Acest *Ground* e imanent și transcendent și e principiul nedezvăluit al oricărei dezvăluiri. Ființele omenești pot iubi și cunoaște Temeiul; și deveni, trecând de la ipostaza virtualității la aceea a actualității, identificați cu temeiul. Înfăptuirea acestei supreme identități e scopul final al existenței.

Un astfel de limbaj nu ne e necunoscut. În Statele-Unite e auzit des. E al tuturor acelor numeroase secte și școli cărora le plac termenii indo-budiști și atmosfera esoterică orientalistă. Klages și Keyserling l-au răspândit. E al lui Krishnamurti, Mrs. Besant și H. P. Blavatsky. E una din fețele teosofiei, teism cu nuanțe de revelație prin inițiere. Mărturisesc că, fără a contesta sinceritatea adepților în general și buna credință a ilustrului convertitor în special, privesc cu oarecare răceală acest potop de vorbe mari și această silită traducere într-un vocabular special și grandilocvent a unor vechi sentimente și vechi noțiuni. Sunt și, într-un anumit fel, dezamăgit că Huxley, prefăcându-se sufletește, nu a găsit altceva decât soluția care sta la îndemâna tuturor

doamnelor din înalta societate americană dornică de misticism elegant şi de religiozitate originală. Puerilitatea, la oamenii deştepţi, e supărătoare.

*

*Time must have a stop* e un titlu incontestabil frumos. Luat din Shakespeare (ca multe din titlurile volumelor lui Huxley), exprimă necesitatea oricărui om de a căuta să oprească timpul stârnit mai de sus şi fără voia lui. Dorinţa există de când lumea şi e adânc umană. Prins în vârtejul timpului, omul vrea totuşi să i se sustragă. Să iasă din cotidian şi mărunţiş; din el însuşi. Să treacă dincolo, să stabilească legătura cu divinul. Numai în afara timpului, unde distincţia dintre trecut, prezent şi viitor, atât de dureroasă, n-ar mai exista, se poate concepe fericirea. E tema romanului lui Proust, soluţia regăsirii timpului pierdut. În cartea lui Huxley diferitele personaje caută fiecare în felul lui să oprească timpul. De Vries prin planuri despre sociocraţie şi organizare. Sebastian Barnack prin poezii şi elenism. Mrs. Gamble prin şedinţe de spiritism. Iar Bruno Rontini, cheia romanului, prin bunătate şi religiozitate. Numai cel ce s-a făcut pe el însuşi bun poate trece la teribila încercare de a face şi pe ceilalţi buni, spune acest Rontini, despre care aflăm prea puţine. E anticar de meserie (mai mult parcă *pour l'amour de l'art* căci e amator de cărţi vechi şi bune), oarecum antifascist şi înrudit cu familia engleză Barnack. Are şi un discipol. La sfârşit cade greu bolnav, e îngrijit de poetul Sebastian şi moare, alături de el, asigurând, prin pilda ce dă, adeziunea lui Sebastian la noua religie. Huxley deci opreşte timpul prin recunoaşterea dumnezeirii şi a veşniciei. Spiritualismul, iată deviza.

Unul sigur dintre eroi o contestă făţiş. E Eustace Barnack, hedenistul, omul care a rezolvat problema hotărându-se să trăiască din plin, să guste farmecul vieţii la Florenţa într-o vilă splendidă, mâncând cele mai delicioase feluri, fumând cele mai

aromate țigări de foi, bând cel mai vechi coniac, circulând cu cea mai frumoasă mașină. Eustace Barnack nu e câtuși de puțin un om vulgar sau prost. Dar trăiește numai pe plan material și nesocotește cu totul spiritualul. Îi place arta, o înțelege. Ce transcende însă viața vizibilă îi e străin. De aceea, după moarte, va suferi groaznic. Degeaba Dumnezeirea – Lumina aceea insistentă, inevitabilă și cuprinzătoare, Prezența aceea atrăgătoare și teribilă – îl va chema. Va refuza, se va pitи în amintiri lumești. Și ca rezultat va ajunge una din acele biete ființe nedeslușite care răspund chemării meselor de spiritism. Bătrâna Mrs. Gamble va organiza ședințe și Eustace Barnack va fi oricând prezent, căutând prin câteva clipe de contact (obținut prin mijlocirea unui medium caraghios) cu lumea să-și redea iluzia vieții și să scape de prezența Luminii.

Așa că *Time must have a stop* e un fel de apolog religios. Analogia cea mai izbitoare i-o găsesc cu bine cunoscutul *Colind de Crăciun* în proză al lui Dickens. Și acolo materialistul Scrooge e vizitat de spirite în noaptea sfântă și, trezit din aparențele realității, e convertit la înțelegerea binelui și trăinicia supra-pământescului. Desigur, am fost cel dintâi să mă mir de o asemenea comparație. Dar lectura îmi întărea convingerea că Huxley a reluat – în genul lui (gen tăios, pestriț, sarcastic, neavând nimic de-a face cu bonomia uriașă a lui Dickens) – tema cea veche. Numai că, spre deosebire de cazul Scrooge, la contemporanul nostru eroul nu se lasă convins; cel ce ascultă lecția e poetul Sebastian, a cărui viață, după moartea lui Rontini, va fi cu totul schimbată, care va crede în suflet și nemurire, în viața de apoi și biruința spiritului. Chiar și pilda lui Dickens e așadar reluată. Până și teoria că faptele noastre produc consecințe serioase ce scapă de sub controlul nostru (că deci trebuie să fim buni pentru ca nu cumva cu acte necugetate să provocăm nenorocirea altora) apare aici ilustrată prin încurcătura provocată de desenul lui Degas vândut de Sebastian care, fără a comite un act necorect, se pierde totuși într-un noian de minciuni.

*

Dar în afară de Bruno Rontini şi de paginile despre spiritualitate îl regăsim în 1945 pe Huxley cel care îl cunoaştem, cu aceleaşi defecte şi calităţi. Vom afla deci şi în *Time must have a stop*, romanul unui proaspăt teist şi al unui vechi estetizant, foarte numeroşi termeni muzicali; ne vom împiedica de *pianissimo* şi *senza expressione*; vom întâlni pe toţi pictorii italieni ce pot fi; vom da de câte citate din Shakespeare şi poeţii englezi pot încăpea într-un volum; vom fi puşi la curent cu cele mai diferite descoperiri şi cele mai noi ipoteze ştiinţifice. Vom pluti în enciclopedism. Aşa e Huxley. Şi firește nu vor lipsi acele câteva cuvinte tari şi crude prin care el ţine probabil să demonstreze că e un om modern şi neconvenţional care nu se teme de adevăr şi vorbeşte fără înconjur. Vom citi prin urmare iarăşi, şi cu aceeaşi nesfârşită uimire, cu aceeaşi precisă silă, „excrement", „fornicaţiune", „împerechere". Acesta e un punct asupra căruia nu m-am putut niciodată lămuri. Cum oare un om atât de fin şi de instruit poate fi atât de „elementar"? Cum oare un iubitor al veacului al XVIII-lea poate uita într-atâta bunul-simţ şi simţul ironiei? E de necrezut. Nici suta de ani de puritanism agresiv prin care a trecut Anglia nu-mi poate îndreptăţi astfel de ieşiri. „Antivictorianismul" lui Huxley, neîncetat, care văd că mai persistă, deopotrivă de brutal şi de vivace după al doilea război mondial, mi se pare exasperant. În Franţa asemenea lucruri nu se văd. La un autor subtil de nivelul unui Huxley asemenea naivităţi scandaloase nu se pomenesc.

*Time must have a stop* mai rămâne pe linia huxleiană obişnuită şi prin neistovitul ton rece, înţepat al autorului, prin ironia lui ucigătoare, prin compoziţia abstractă şi exteriorizarea preţioasă. Impresia obţinută e acea de operă factice (exact ca la *Caves du Vatican*). Mai e şi senzaţia de oboseală pricinuită de un necontenit torent de observaţii inteligente. Prea multe vorbe, prea multe citate, prea multe aluzii, rezultatul e un fel de cocktail

intelectual. S-ar părea că suntem într-un salon unde toți oaspeții sunt tare sclipitori dar foarte acri (iar gazda are o memorie care nu iartă). Sau ca și cum am răsfoi un Baedecker, un fel de ghid cultural bine întocmit, dar artificial, rezumativ, prea vrând să spună totul. Cum ajunge un scriitor atât de bine pregătit să evoce un Baedecker sau o cocktail-party e un mister. Să fie oare că fără puțină căldură arta e condamnată? Se prea poate. Simpla inteligență, mecanismul pur al intelectului nu pot dăinui opere artistice. Asemenea lucrări rămân delicate jocuri ale minții, fantoșe înghețate, interesante dar neatrăgătoare.

*

În fața lui Bruno Rontini, opus lui, stă Eustace Barnack. Dar dacă scepticismul și relativismul au făcut loc religiozității spiritualiste, mai persistă și astăzi la Huxley un aspect al lipsei de entuziasm. Eustace Barnack și autorul însuși propun (autorul, paralel cu a contopirii în divinitate) o altă teorie: a individului care dorește ca politica și religia să-l lase în pace. Plictisit de sisteme, ambiții și fanatisme, obosit și dezgustat de toate, el râvnește numai la a-și trăi viața în liniște și tihnă. Orice doctrină care urmărește să-l facă cu sila mai bun decât e, să-l fericească cu dinadinsul, să-l îndrepte fie că vrea sau nu, îi inspiră, oriunde ar fi ea așezată pe eșichierul politic, o egală repulsie.

Prototipul acestui fel de a vedea lucrurile, Eustace Barnack, e desigur condamnat de autor. Toate aprobările lui merg către Bruno Rontini, un activist al binelui, câtuși de puțin un teoretician al indiferentismului. Cu toate acestea, deodată cu ideea propovăduirii noii religii, își face loc în ultima carte a lui Huxley și sentimentul acesta al lasitudinii, sentiment gingaș și destul de periculos, care cuprinde într-o aceeași negare orice politică, orice efort, orice apărare. Există un ins politic de care mi-e frică; e acela care, când barbaria pornise să subjuge continentul nostru, declara că toate sunt egale și că n-avem

dreptul să condamnăm. (Sau care nu declara nimic şi trăia mai departe ca şi cum nu s-ar fi întâmplat ceva.) Plictiseala apoliticului de bună-credinţă e explicabilă, o înţeleg, dar cred că nu e cinstit să nu vrei să distingi. Vorbeam mai sus de imparţialitate. Or, ę bună. E uşor să simţim dezgustul. Se mai cuvine să fim şi drepţi şi să ştim a ne stăpâni şi a deosebi unde e cauza de care nu trebuie, orice ar fi, să ne despărţim.
A pune greşelile oamenilor, exagerările sau prostiile lor, sectarismul lor ridicol sau văditele lor incomprehensiuni mai presus de ceea ce simţim că e bine ar fi o lipsă de seriozitate. Ar mai fi să facem jocul celor interesaţi, care scot în vileag erorile şi se cutremură numai pentru ca să tragă foloase partizane moderate. Acest joc nu-l putem face. Ar fi cât se poate de grav. Vigilenţa noastră bilaterală ne face să judecăm cu nepărtinire toate părţile şi ne mai obligă să respingem indiferenţa şi plictiseala (justificate, din nefericire) şi, de bună-credinţă fiind, să persistăm în luarea acelor atitudini şi în conformarea la acele fidelităţi ce ni se par legate de ideea adevărului. Nepăsarea, sau chiar obiectivitatea, în lupta dintre bine şi rău e inadmisibilă. Nici o categorie de monopolizatori nu poate să ne abată din drum; pe deasupra dezamăgirilor momentane şi locale, nu e îngăduit nimănui să cedeze, alunecând spre o facilă renunţare. Va să zică astfel rezolvă Huxley lucrurile? Prin teosofie şi dezgust general? Ei bine, afirm că nu e drept.

*

Dar tot dreptatea e aceea care ne sileşte să reamintim circumstanţele personale speciale care au înlesnit convertirea lui Huxley şi care o explică într-o anumită măsură.

În volumaşul *Arta vederii* el ne arată că de la vârsta de şaisprezece ani a fost grav bolnav de ochi. Prin 1939 vederea, care nu încetase de a fi foarte slabă, i se slăbi şi mai mult. Orbirea părea aproape sigură. („Şi ce m-aş fi făcut în lumea asta dacă nu

mai puteam citi?"). Tratamentele oftamologilor celor mai reputați se dovediseră inutile; ochelari cât mai puternici nu-i mai erau de nici un folos. Atunci Huxley a cunoscut prin Mrs. Margaret D. Cobett, din California, sistemul defunctului dr. W. H. Bares care inventase un tratament de reeducare a vederii. Medicii luaseră în râs pe dr. Bates și metodele lui. Dar Huxley afirmă că datorită lor a reușit nu numai să evite cecitatea, ci să-și amelioreze considerabil văzul.

După teoria dr-ului Bates, așa cum e rezumată de Huxley, ochelarii nu sunt buni pentru că nu schimbă nimic, nu vindecă, ușurează doar simptomele fără a merge până la cauză. Bates pune accentul nu pe tratamentul local fiziologic, ci pe elementul mintal, voițional, spiritual al terapeuticii. Vederea se face prin organul numit ochi, dar rămâne în fond un act mintal. Ceea ce trebuie, prin urmare, e un tratament care să ducă la o mai bună funcționare a vederii; când acesta se face greșit, trebuie o reeducare a ei.

Pentru a obține funcționarea normală a ochilor, Bates propune stări de relaxare. Ochiul se destinde prin diferite exerciții, din care cele mai importante sunt: *palming* (acoperirea ochilor cu palmele mâinilor, capul sprijinindu-se pe coatele așezate pe o masă), *sunning* (expunerea ochilor la soare în mod cumpătat), *swinging* (balansarea capului), *flashing* (pacientul își aruncă privirea cu repeziciune asupra unui punct fix după ce-și ține ochii închiși) și *shifting* (schimbarea direcției privirii). Mai există exerciții de respirație (care provoacă ameliorarea circulației sângelui în vasele din apropierea ochilor), clipiri sistematice din ochi (care produc o ușoară și binefăcătoare lăcrămare), folosirea metodică a memoriei vizuale și a imaginației, și altele.

Cât intră aici elementul de credință personală și cât o reală terapeutică cu posibilități de aplicare generală e firește imposibil de spus. E cu putință ca tulburări *funcționale* să fie remediate, măcar parțial, pe căi educative (adică psihice). Dar celelalte?

Oricum, era de datoria noastră să luăm în considerație această circumstanță din viața lui Huxley. De la „miraculoasa vindecare" pornesc și convertirea lui Huxley și *Time must have a stop* (dintre figurile căreia una, Mrs. Gamble, e oarbă). Eu unul, o repet, înțeleg orice durere, orice soluție. Asupra sistemelor cu pretenții de generalizare cred însă că e de dreptul meu să pot face, cu severitate, toate rezervele.

*

Pe romancierul Huxley realizarea din 1945 nu ni-l arată în progres. Tot *Point Counterpoint* rămâne opera lui cea mai reușită. Pe teoretician ni-l prezintă sub aspectul nou și surprinzător al omului supus religiei.

Această religie o considerăm: mai întâi alăturată unei teorii a indiferenței extinsă în chip nedrept și acolo unde nu trebuie; apoi, înfățișată sub forma destul de primitivă și de superficială a unui vag teosofism indianist cu caracter modern american; în sfârșit, tare neprecisă, apărând mai mult ca o reacțiune împotriva pozitivismului care a reușit să triumfe în rândurile celor mai mari mase și n-a mai prezentat în ultimul timp nici un farmec pentru un dărâmător de idoli.

Cocteau în prefața uneia din recentele sale piese bulevardiere vorbea de „locul rece de pe pernă". Dacă până la un anumit punct revoluția reprezenta noutatea, mai apoi revenirea la un trecut a putut trece drept atitudinea originală, proaspătă, plăcută ca, pe o pernă, colțul rămas neîncălzit. Huxley dă de bănuit că și el fuge de ceea ce e comun; de aceea proclamă misticismul când vede că pozitivismul nu mai e ceva senzațional, ci o banală realitate. În iubitul meu La Bruyère găsesc, ca mai totdeauna, frazele lămuritoare. Despre perspectiva morții, desluşindu-se pe măsură ce viața trece, scrie: „c'est une chose bien sérieuse que de mourir". Despre tipuri mintale ca Huxley arată că „l'esprit fort ou n'a pas de religion, ou se fait une religion". În sfârșit, despre tendințele intelectualului care vrea să

rămână original cu orice preț, care caută mereu locul nou, afirmă: „Il y a des hommes qui attendent à être dévots et religieux que tout le monde se declare impi et libertin; ce sera alors le parti du vulgaire, ils sauront s'en dégager".

Nu degeaba lectura clasicilor îmi dă amețeală, uneori parcă prevestesc până și detaliile, atât a fost clarviziunea lor de perfectă. Citatul din urmă rupe ultimul văl de pe fața textului huxleian. Se desprinde silueta omului care trece pe alte poziții când cele cucerite nu mai oferă gustul picant al începuturilor. Atâta doar că arta, mai pretențioasă ca viața și mai dezvăluitoare de adevăr, mai necruțătoare în evidențierea atitudinilor forțate, reduce convertirea lui Huxley la propoziții destul de mici. Forma artei e o convenție. Dar la baza ei nu poate sta decât o indiscutabilă, o mare sinceritate.

Boala de ochi nu pare a fi o explicație hotărâtoare, mai rămâne un vădit element de artificialitate. Or, poți fi afectat în viață, în artă nu. Așa fiind, să recitim *Point Counterpoint*, romanul unei generații, al celei de după războiul din 1914-1918, al epocii prosperității, roman enciclopedic în înțelesul și bun și rău al cuvântului; să reluăm *Two or three Graces*, unde întâlnim farmecul în starea cea mai curată, și o bunăvoie, un entuziasm cuceritor; sau *Brave new world*, unde apar, prezentate cu seriozitate, îngrijorările cele mai acute și mai legitime ale omului liber - cele trei cărți, adică, în care Huxley, pe cele două mari moduri ale exprimării artistice, cel grav și cel ironic, e sincer cu el însuși și cu noi.

# ANDRÉ SUARÈS CONTRA BARBARILOR

Observator critic al evenimentelor contemporane, Suarès le desparte în două, cele ce rămân în făgaşul civilizaţiei şi cele care o ameninţă: barbaria. Să apărăm locurile sfinte ale civilizaţiei împotriva barbarilor e învăţământul lui. Îl exprimă într-o limbă puternică, verde, pe şleau. Scrie barbarie, nu teorie greşită. Spune lucrurilor pe nume, vorbeşte ca să se facă înţeles. Tonul lui e just, ştiinţific, moderat. E obiectiv. Nu se numeşte obiectivitate indulgenţa. Tratamentul egal al ideilor, da, dar fiecăreia ce e al ei: să lauzi binele, să critici cu tărie răul, neadevărul, josnicul. Ne închinăm cui merită, dar nu suntem obligaţi să luăm totul în serios, să combatem cu politeţă gravă înşelăciuni, barbarii. Stilul laş şi semidoct, Suarès îl lasă profesioniştilor „obiectivităţii". Preferă dreptatea, care tratează pe fiecare după însuşirile lui. Hulă barbarului, laudă civilizaţiei. Iar nu o falsă amabilitate amândurora. Am spus dreptate. „Dreptatea cere să iei parte. A lua parte e de esenţa justiţiei".

Împinsă prea departe, imparţialitatea sfârşeşte prin a contrazice logica. Se întâmplă fenomenul pe care-l observă Bagehot în Camera Comunelor, unde moderaţiunea e atât de mare încât aproape că poţi auzi deputaţi spunând: „Fără a împărtăşi cu totul doctrina absolută, după care 3+2=5, şi cu toate că, trebuie s-o recunosc, onoratul coleg care o susţine a invocat argumente foarte impresionante, cred, Domnule Preşedinte, că pot pretinde cu voia Dvs. şi fără a contesta posibilitatea unei alte soluţii, că 2+3 nu fac 4"... Formalismul parlamentarilor englezi e încântător, e şi foarte util, dar rezerva devine toleranţă suspectă când e vorba de cauza dreptăţii.

De barbari au mai vorbit şi alţii. D-na Staël credea că la 1789 au năvălit barbarii în interiorul societăţii. La începutul celei de a

treia republici s-a spus acelaşi lucru, în urma discursului ţinut de Gambetta la Grenoble, la 25 septembrie 1872, în care anunţa ascensiunea unor „straturi sociale noi". Eroare în ambele cazuri. Nu barbarii năvăliseră la 1789, ci fusese succesul burghezilor şi al nobililor liberali. Între 1870 şi 1880, se străduiau să ajungă până la funcţiunile de conducere elementele cele mai demne de respect ale societăţii. Tipul social pe care îl vestea Gambetta ajunsese de altfel la putere. Era însuşi rivalul lui, dl. Thiers, mic burghez devenit mare om de Stat. Medicii, profesorii, avocaţii, negustorii, industriaşii, notarii, rentierii erau cei la care se gândea Gambetta.

Veacul al XX-lea însă cunoaşte o reală invazie internă: drojdia societăţii, organizată de fascism, împinge pe aventurieri înainte. Nu mai sunt oamenii de la 1789 sau 1879 ci urmaşii Aretinului care se impun. Trecerea timpului nu înseamnă întotdeauna progres. Pentru Comte, orice ar fi, anul 1800 e superior anului 1500. Nu pentru Suarès. „Corpuri fără suflete", iată genul uman cel mai recent, dacă nu îl preocupă decât formele materiale şi e incapabil de a ţine în cap două idei nobile. „Puteţi stăpâni forţele şi legile naturii, puteţi clădi edificii enorme, înseamnă doar că forţa a înlocuit gustul, că forma ascunde fondul, că aţi pierdut simţul perfecţionării şi al scopului."

Aţi înţeles cui se adresează el. „Colosalului" german, sistemului organizat, care disprețuieşte tot ce e educabil în om.

Suarès e mândru, se mândreşte cu mândria omului civilizat. Ca şi Voltaire, ştie că istoria se descompune în lungi perioade de barbarie şi scurte, preţioase veacuri de lumină. Secolele nu au o durată egală. Uneori cele mai bune sunt cele mai scurte. E importantă afirmaţia lui Suarès în ziua de faţă, când civilizaţia e încă ameninţată în numele întoarcerii la evul mediu. E cu atât mai importantă această afirmaţie, cu cât de mai bine de douăzeci de ani, de la venirea fascismului la putere în Italia, toată doctrina reacţionară europeană, sub numele de misticism, n-a încetat, făţiş sau ascuns, să propovăduiască întoarcerea la evul mediu. Ce se

înțelege prin acest termen arată pe larg Berdiaev. Nu e vorba de o concepție cronologică sau măcar ideologică a perioadei istorice dintre secolele V și XV. Noul ev mediu e sfârșitul raționalismului, al individului, prăbușirea în catastrofa apocaliptică. E antiumanismul, e „nocturnul". Iată: lumea liberă e prea luminoasă, le trebuie o epocă „misterioasă", „teribilă", „elementară", „ontologică", „înfricoșătoare ca noaptea". Noaptea e „cosmică" și e „generală", adică mătură concepțiile superficiale de drept, rațiune și conștient. Mai presus de orice, noaptea exclude libertatea. Căci frazeologia medievalistă, după multe ocoluri și șerpuiri stilistice, aici ajunge: la suprimarea libertății.

Cine e ostil evului mediu e și dușmanul tiraniei. Dovadă Suarès. El știe că organizarea fără scop superior duce la furnicar, iar furnicarul la automat. Ce-i pasă furnicarului de libertate? Nu simte nici lipsa ei. La fel ceea ce se cheamă *Organizare*, creatoarea Statului-mașină și a Statului-cucerire, transpunerea în Europa a Babilonului, a Ninivei. Idealul german e un sistem de canalizare. El concepe ordinea numai sub forma ei elementară, el vede numai orânduirea automată în vederea dominației militare universale, unde sute de milioane de oameni, transformați din oameni liberi în sclavi, din ființe vii în automate, cu același intestin, același creier, aceeași hrană, aceeași viață, aceeași moarte mai ales, robotesc fără speranță într-un perfect regim celular.

Individul e o forță concretă, Statul e o abstracțiune. Dar statul tiranic e cel mai abstract, legăturile lui cu delicatele probleme ale vieții reale în toată complexitatea-i sunt cele mai fragile. De aceea e cel mai aproape de demență.

Despre tiranie, Suarès nu-și face nici o iluzie. Suetoniu și Tacit au descris ororile Cezarilor. S-au găsit istorici moderni care să susțină că aceștia n-au fost poate atât de răi. Suarès știe contrariul: „Iată că l-am citit pe Suetoniu pentru a unsprezecea oară", scrie el. Încercările istoricilor, sub care se ghicește intenția reabilitării vechilor tirani în profitul celor noi, afirmă că

sunt absurde. Răi, nebuni, monstruoşi, aşa au fost deţinătorii unei puteri nelimitate, aşa sunt, aşa vor fi ori de câte ori neghiobia omenească le va permite să ajungă stăpâni. Iată-l pe Tiberiu: e cumplit de rău, diavolul care sălăşluieşte în străfundul omului s-a descătuşat de el. „Or, pentru a rupe lanţurile şi a libera demonul, cea mai sigură cale e atotputernicia." Această atotputernicie Tiberiu a dorit-o şi a aşteptat-o, e bătrân, e robust, sufletu-i, mort cu desăvârşire, are doar inteligenţa necruţătoare a insensibilităţii şi a disprețului total. „Puterea absolută duce la demenţă", dar Tiberiu e destul de tare şi spiritu-i destul de lucid pentru a fi cu adevărat nebun. Nebunia lui e doar un exces de violenţă egoistă şi de perversitate crudă. „E plămădit din noroi şi sânge." Omoară în şir, chinuieşte, înmulţeşte execuţiile: „Iată căpcăunul. Nici un pic de inimă, nici de milă, nici de mustrare în contactul cu ceilalţi, nici un gând pentru un altul când e singur cu el însuşi, în cloaca şi-n puşcăria fiinţei lui. Nesimţitor şi tăcut, viclean, ascuns, încuiat; se slobozeşte dintr-o dată, când se poate răzbuna, ca o viperă uriaşă, dacă se simte insultat sau dacă e cuprins de-o bănuială. Nu crede în nimic, decât în astrologi; şi se teme de tunet".

Suarès are dreptate când spune că tiranul e mereu acelaşi. Nu şi-a găsit acest portret un model în zilele noastre?

Dar puterea neîngrădită nu duce numai la nebunie. Şi la ridicol. Dictatura dezlănţuie forţele răului din suflet şi scoate la iveală vulgaritatea din caracter. Dictatorul îşi zeifică eul, dar şi mai simplu, mai grav: îşi zeifică pe ai lui, soţie, rude, fraţi, prieteni, asociaţi, rubedenii. Competiţia lui n-are margini. Venit să pună capăt „regimului incompetenţei", statuează în toate, legiferează *de omni re*, se amestecă în toate. Excesele dictaturii sunt omeneşti, inerente, inevitabile. Ridicolul, excesul, favoritismul, lipsa de competenţă, apoi jaful, omorul, chinul: păcate vechi, păcate noi, mereu aceleaşi.

După ce a prezentat tirania, Suarès a privit libertatea, cu acelaţi curaj. Libertatea, pentru el, nu e vitalismul elementar.

„Viața, în forma ei cea mai simplă, e o sclavie, o servitute fără măreție și fără noblețe." A fi liber înseamnă a fi nobil. Spiritul deasupra automatului, educația deasupra instinctului. Republica oamenilor liberi e un regim ideal, dar numai pentru oameni nobili. Cine spune nobil, spune liber. Și invers, ba mai ales invers. Suarès cere libertate politică. De ce? Pentru că libertatea, sau iluzia ei, e temelia demnității omenești, care ridică omul deasupra omului, cetatea deasupra furnicarului.

Libertatea aceasta – adevărată – n-o înțeleg nici barbarul, care nu *vrea* să fie liber, nici criminalul, care nu *știe* să fie liber. Așa caracterizează civilizația Sieburg, care n-o aprobă, dar știe s-o descrie. Pentru om, libertatea are valoare prin ceea ce îi dă posibilitatea să fie. Pentru barbar, e licența de a face orice rău. Omul e mai mare decât crede: libertatea îi permite să înainteze. Pentru barbar, e doar învoirea care-i permite să revină la starea primitivă.

Cine vorbește de libertate nu trebuie să uite că există anarhie. Individualistul poate deveni anarhist. În clipa aceea fiecare individ e statul însuși, e propria lui rațiune de Stat. „Eu sunt Statul" spune eul. O spune mai bine decât Ludovic al XIV-lea, cu ferocitate și convingere. Așa se întâmplă ori de câte ori individul pierde credința în omenesc. Individul se transformă în propriul lui zeu. Libertatea, dacă nu e întovărășită de convingere, de conlucrare, de ideal, face din fiecare om o fiară. Fiecare se închină smerit poftei lui zeificate.

Căutând soluția, Suarès o găsește tot în individualism, dar în cel educat. „Pentru a învinge individul, nu există decât individul". Nietzsche, aceasta nu înțelege: progresul moral al individului asupra lui însuși, efortul. Trebuie să te învingi pe tine însuți, iată singurul ascetism. Omul e egoist: e fatal, e natural. Pentru a se apăra de abuz și a se supune regulii, trebuie să se învingă, cumplit. „Nietzsche nu se învinge niciodată. Spune mai curând *nu* tuturora decât lui însuși. Numele lui nu e decât o negație. Îl cheamă omul de nimic sau așa ceva". Anarhistul e un om slab,

n-are voință. Şi Nietzsche e slab, e jalnic. Vorbeşte de bărbăție într-un fel bolnăvicios. „Nietzsche e un fel de femeie şi vrea să fie Antichristul."

Aşa sunt individualiştii naturişti, preoții făpturii lor proprii. Să fii liber e posibil, dar e greu. Trebuie să te supui, de bună voie, rațiunii din tine şi principiilor care te depăşesc. „Trebuie să fii foarte tare şi să ai un suflet larg pentru a păstra sentimentul eului fără a învârti întregul univers în jurul acestui punct fix. Nimic nu mărgineşte deci religia egoistă decât un sacrificiu făcut de eu, eului: Voința de a prefera să te desăvârşeşti tu însuți, care nu e niciodată posibilă fără multă durere, plăcerii directe pe care o resimte, în micile ei victorii, satisfacerea pură şi simplă a interesului".

*

* *

Sunt dintre aceia care gândesc că sabia trebuie pusă în slujba dreptății, spune Benda. Suarès, cu scrisul lui tăios, învingător, răpune barbaria ideilor. E un intelectual. Există oameni care cred că menirea intelectualului e să înțeleagă, să găsească explicații. De acord. Atâta tot, mai spun ei. De data aceasta: nu. Intelectualul trebuie să judece conform cu dreapta rațiune. Să observe din punctul de vedere al spiritului. Dar după ce şi-a explicat răul, nu trebuie să confunde motivul cu justificarea, explicația cu scuza. Să înțeleagă, adică să aprobe melancolic şi indiferent. Să nu se plece în fața răului pentru că *l-a înțeles*. Ci tocmai pentru că a înțeles cât e de rău, să-l condamne, spre deplina lămurire a tuturor. De altfel, însuşi Taine, care spusese că viciile şi virtuțile sunt simple produse fatale ale naturii, mai declarase că „nu scuză un ticălos pentru că şi-a explicat ticăloşia", că dacă analiza lui prealabilă e strict deterministă, în schimb concluzia lui e strict judiciară.

Când a văzut răul, Suarès l-a condamnat. Aşa cum ştie el, hotărât, tăios. N-a ezitat o clipă. Intelectualul acesta a înțeles mai

bine ca un om politic, scriitorul acesta a fost mai atent decât cel mai sforar dintre aşa-zişii „realişti" care ne-au dus la München şi la război. Suarès a văzut pericolul din 1929. Când evenimentele au luat ritmul preludiului la catastrofă, a înţeles de fiecare dată şi s-a pronunţat. În octombrie 1935 a cerut închiderea Canalului de Suez şi izolarea, la nevoie afumarea a trei sute de mii de italieni în viesparul Mării Roşii: „prin italieni înţeleg fascişti, şi trebuie să lovim în ei pentru ca Roma să cedeze". Mussolini s-ar fi prăbuşit. Italia înceta de a fi sclava nazismului şi Europa ar mai fi avut poate o jumătate de veac de pace. La 7 martie 1936, când s-a dat prima lovitură pe faţă pe chiar teritoriul european, Suarès, înţelegând din nou, a cerut mobilizarea. Mobilizarea despre care Hitler a spus mai târziu că l-ar fi silit să se sinucidă. Mai apoi Suarès n-a încetat de a vedea şi de a prevesti. Aşteptând războiul pe care-l simţise venind, a cerut ţării lui un singur lucru: să spună un cuvânt de energie. Cuvântul pe care până în 1939 ţara lui nu l-a spus, el, ca scriitor, luptând cu arma scrisului, l-a spus mereu, cu tot prestigiul talentului şi cinstei lui, l-a spus făţiş, uneori voit simplist, ca să fie bine înţeles şi ascultat, l-a spus cu orice prilej, l-a repetat, l-a strigat, neclintit în faţa barbariei, dârz şi dispreţuitor în faţa tiraniei. Tirania şi barbaria se numesc în fel şi chip de-a lungul istoriei. În veacul al XX-lea se cheamă fascism. Fascismului deci i s-a opus Suarès cu toată tăria, fascismului lui Mussolini – el care iubeşte Italia mai mult decât orice – fascismului lui Hitler, el care cunoaşte veşnica poftă germanică de opresiune. Fascismul pune, pentru el, problema crucială omenirii. Trebuie să aleagă între două drumuri: al brutei sau al omului liber. Se poate ca problema să se mai pună şi între disciplina furnicarului şi strădania lui Prometeu, între spirit şi materie. De o parte e libertatea, efortul, spiritul; de alta furnicarul, lipsa de voinţă creatoare, abdicarea. Căci toate se ţin: „violenţa, războiul, barbaria nu formează decât un singur tot, un singur şi veşnic duşman". Acestui duşman, Suarès, ca intelectual luptător, îi spune cuvântul pe care ţara lui n-a ştiut să-l spună până

în '39, pe care de atunci l-a făptuit atât de glorios, cuvântul care e „o armă puternică dacă ştii s-o ţii, s-o mânuieşti: e doar un cuvânt, dar dintre toate cel care spune cel mai mult, cuvântul refuzului, cuvântul însuşi al lui Neptun către valurile dezlănţuite ale răului şi ale minciunii: *nu, nu şi nu.* Când îl zăresc lucind în ochii oamenilor, fiarele cele mai sângeroase, în fundul junglei, se dau înapoi".

# THOMAS MANN SAU UNDE E LOCUL ARTISTULUI

Thomas Mann e omul căruia îi pare din toată inima rău că soarta l-a făcut artist şi nu comerciant, profesor sau funcţionar. Germanului acestuia tipic, îndrăgostit de ordine, orarii şi organizare, îi era teamă să nu ajungă un fel de boem nedisciplinat. Şi-a impus de aceea un sistem de muncă asemănător aceluia pe care şi l-ar fi ales orice inginer. De la muncă aştepta Thomas Mann liniştea, mântuirea, seriozitatea. Într-o nuvelă mică se destăinuieşte: chemat să ţină conferinţă în provincie, ia trenul şi se instalează în cabina vagonului cu paturi, pregătindu-şi valiza cu note şi manuscrise. Intervine un accident şi o deraiere e cât pe-aci să se întâmple; totul se reduce la o întârziere, dar Mann se întreabă ce s-ar fi făcut dacă, scăpând cu viaţă, şi-ar fi pierdut lucrările. Ei bine, răspunde, e foarte simplu: ar fi luat totul de la început şi poate că de data aceasta, a doua, ar fi mers ceva mai uşor. Mann vrea să arate prin această modernă parabolă că mai presus de firea de artist, stă la el perseverenţa omului de muncă sistematică.

Cred că greşeşte. Că îi displace faţa lăbărţată a vieţii artistice e clar. Se vede cât de iubitor al vieţii niţel pedante e din felul cum se instalează în cabina de tren, din tabieturi şi mulţumiri ghicite. Dar când îşi închipuie că e dispus să reia munca pentru că e un cetăţean model, se înşeală. Omul comun ar fi fost zdrobit de o pierdere ca aceea pe care era s-o sufere el. Artistul, singur, erudit în domeniul lui, muncitor neostenit cu materialul de care dispune, era în stare de atâta resemnare, atâta reîncepere de la sine înţeleasă. Thomas Mann uită că negustorul sau slujbaşul lucrează un număr fix de ore şi că oftează la sfârşit, uşurat. Doar artistul are ore nelimitate şi e gata oricând la sacrificii.

Teama lui Mann e o adevărată manie care domină toată opera lui şi-i dă farmecul, originalitatea, puterea. Viaţa, crudă, trebuia să-i dovedească neexactitatea teoriilor lui şi să-l silească, manifestându-se ca artist, să se împlinească ca om şi gânditor. De teama boemei, Mann cochetase cu doctrinele monarhiste extreme şi susţinuse imediat după primul război mondial că, apolitic fiind, vedea scăparea Germaniei, lipsită de iubita monarhie, în efortul reacţionar al claselor burgheze. De teama boemei el face pe unul din eroii principali să se bucure că-l cheamă Kröger şi să se ruşineze că răspunde la numele mic de Tonio. De teama boemei se aruncase în plinul teoriilor pangermaniste şi făcuse apologia lui Wagner – doctrinarul german, al vieţii confortabile, în cadrul căreia uiţi de complicaţiile politice, şi a familiilor patriciene atât de seducătoare.

Dar teama aceasta, exprimată deseori politic, era întotdeauna la Thomas Mann sinceră şi adâncă; ea constituia esenţa sufletului său neliniştit; prin ea ajungea să dea artei lui caracterul acela autentic care nu înşală, melancolia aceea care provoacă entuziasmul; de la ea pornea firul - ascuns de atâtea ori şi pentru creator – care stabileşte legătura între cititor şi capodoperă. Repulsiei, în acest mod de simţire, i se opunea, în mod firesc, atracţia. Între ele se realiza armonia, armonia aceea antinomică şi încântătoare care desparte şi leagă pe Don Quijote de Sancho Panza, pe Tartarin-mincinosul de Tartarin-naivul, pe Mr. Pickwick-caraghiosul de Mr. Pickwick-sfătosul, patriarhalul, deliciosul.

În *Tonio Kröger* învinge burghezul? E o aparenţă. Izbuteşte artistul, a cărui fire cerea o atmosferă de calm şi ordine în juru-i pentru a se putea manifesta. E adevărat că în *Moartea la Veneţia* discordanţa e mai abruptă: profesorul german pe care, la o staţie de tramvai, într-o Duminică provincială, îl cuprinde dorul de soare şi evadare, plăteşte cu viaţa atracţia frumuseţii şi a dragostei. Scutură jugul moralei, dar pe pragul lumii faptelor,

piere. Iar în *Sânge ales* arta, cinstea şi rafinamentul se îmbină atât de subtil şi de crud încât e greu să se înţeleagă cine, în cele din urmă a fost păcălită: simplicitatea sau perversitatea. Aparent prima, dar e o întrebare dacă, cercetată mai adânc, nu a doua.

Cât timp Thomas Mann ezita între artă şi cumsecădenie, cât de fapt opunea una alteia două laturi posibile ale inspiraţiei, societatea germană ieşise din zdruncinările inflaţiei şi pornise spre refacere. *Dezordine* arătase Europa de după război: enervată, tânjind după bucurii, săracă, turburătoare tocmai prin delăsare şi dezaxare. *Memoriile cavalerului de industrie Felix Krull* voiau să arate că dintr-o copilărie fericită poate rezulta un escroc sau un om de geniu, indiferent. Apariţia lucrării principale a lui Thomas Mann, a *Muntelui magic*, se producea într-un moment de acalmie europeană, o dată cu spiritul de la Locarno. Presimţirile autorului erau totuşi grave şi precise. De pe atunci el rezumase situaţia: de o parte Ludovico Settembrini, italianul, democratul, liberalul; de alta Leon Nafta, iezuitul, intolerantul, teoreticianul terorii. Spre care tindea acum Mann? Lumina Italianului îl putea atrage, aşa cum tenebrele invocate de Nafta l-ar fi putut respinge. Dar pantalonii cadrilaţi ai „flaşnetarului" Settembrini nu i se păreau periculoşi unui om atât de grijuliu de forme şi decenţe? Nu l-ar fi cucerit mai curând „gravitatea spaniolă" a lui Nafta? Fără a se pronunţa explicit, Mann arăta totuşi că tinde spre Settembrini. E o preferinţă recunoscută. Dar categorica lui dragoste, simpatia lui directă e pentru Mynheer Pepperkorn, mâncăciosul, liniştitul, împăcatul Olandez pentru care bucuriile simple ale vieţii sunt singurele reale, adânci – şi cu adevărat onorabile.

Artistului care se agăţa cu disperare de aspectele burgheze ale vieţii, inspiratului care chema cu nesaţ în ajutor elementele cele mai banale ale sufletului, gânditorului care mărginea în germanis aspiraţiile sale, anul 1933 i-a pus, direct şi patetic, problema cea mare. Thomas Mann era, incontestabil, cel mai de seamă prozator al ţării. *Budenbrooks*, cartea lui de tinereţe, era

în literatura germană o bucată clasică. Articolele lui despre Goethe, cu care încercă să-şi stabilească, prin comune preferinţe pentru viaţa echilibrată, similitudini, începuseră să-i dea caracterul de figură naţională. Ascendenţele lui patriciene şi hanseatice nu puteau să nu-i dea un prestigiu social special. Dar naţional-socialismul mai prezenta ceva pentru un om ca Mann: se pretindea o formulare politică a sufletului german, se pretindea prin glasurile lui cele mai autorizate o sistematizare cetăţenească a muzicii wagneriene, se prezenta ca o reacţiune a claselor sociale sănătoase împotriva decadenţei şi a dezaxării. Toate erau făcute pentru a-l ademeni pe Mann; toate erau răspunsul la vechea lui chemare, politică şi psihologică. În statul german naţional-socialist, mândru, încrezător şi organizator de suflete, Thomas Mann ar fi găsit izbăvirea temerilor lui. În misterele lui filosofice, în pretenţiile lui mistice, în complicaţiile lui biosociale ar fi găsit şi satisfacerea tendinţelor neclare ale inimii lui.

Şi atunci s-a întâmplat minunea. Pentru el, desigur, pentru ceilalţi, probabil. Pentru cine ştia că Thomas Mann, în teama lui, greşea, nu însă. Propunerilor statului naţional-socialist Thomas Mann le-a dat numaidecât un răspuns răspicat; s-a exilat. Din America a dus campania antinazistă. Şi astfel un scriitor pe care buni cunoscători ai culturii germane ca E. Seillière şi E. Vermeil îl considerau ca pe un pangermanist şi un precursor al naţional-socialismului a ajuns să scrie *Victoria finală a democraţiei* şi să fie fruntaşul mişcării germane de rezistenţă culturală din Statele Unite. Autorul reacţionarelor *Consideraţii ale unui apolitic* poate fi auzit săptămânal, afirmându-şi, din New York, încredere în dobândirea Germaniei naţionaliste şi speranţa într-o lume mai liberă şi mai bună.

Minune? Nu. Adevărul este că Thomas Mann pusese problema greşit şi că cititorii lui, cuprinşi de farmecul în care raţionamentele lui se pierdeau, s-au lăsat cuceriţi şi induşi în eroare. Mann greşea când afirma că numai oamenii simpli sunt capabili de sentimente curate şi cinstite. Îl îngrijoraseră şi-l

înspaimântaseră desigur înălțimile pe care-l chema spiritul lui, adâncurile pe care i le dezvăluia cercetarea sufletului său fără îndoială complicat și turbure. Căutase scăparea în admirația mediocrității. Anul 1933 i-a arătat că arta îi poate da aceleași posibilități de evaziune și de împlinire: și munca, și pacea, și chiar onoarea Prima reacție a lui Mann, în exil, fusese refugiul în lucrul pur, acela care nu angajează la nimic și nu cere luări de atitudini: scrisese povești biblice, amănunțite, exacte, seci, adevărate, exerciții liniștitoare de caligrafie spirituală; se plimbase în ironie; se înapoiase la Goethe, la Lotte și la Weimar.

Dar apoi a înțeles că arta în sine nu are nevoie să fie scuzată. Curajos, a văzut că ideile libere nu compromit omul. Împăcat, a știut că nu prin uniforme și lozinci de ură se pot ușura sufletele oamenilor moderni dornici de idealuri comune. Ajuns în această fază, era natural ca Thomas Mann să facă fără înconjur apologia libertății democratice și să renunțe pentru totdeauna la insidioasele atracții ale vieții prea calme și prea onorabile. În momentul în care Mann a văzut că demnitatea poate fi și acolo unde e luptă pentru adevăr și prefaceri, era salvat. Efortul intelectual și voluntar pe care-l făcuse în 1933 era pe deplin răsplătit. Mann pusese în 1933 omul deasupra artistului; rezultatul e că astăzi omul a liberat pe artist de orice aprehensiuni și că elementele contradictorii ale construcției lui spirituale s-au unificat. Nu există artiști mari, a spus André Suarès, există oameni mari. Iar La Bruyère se îndoia că spiritul fals poate ajunge pe culmi; geniul pătrunzător conduce neapărat la respectul regulii și al probității. De aceea exemplul lui Thomas Mann constituie o lecție aspră pentru cei care proclamă că marii artiști pot fi fasciști, că artiștilor nu li se pot cere păreri politice conforme cu dreptatea. Pe intelectualii fascizanți îi cunoaștem: sunt toți oameni de mâna a doua. În Italia, Benedetto Croce era opoziționist și marele om al regimului era un Giovanni Gentile. În Franța, Mauriac, Claudel și Jules Romains se retrăgeau, iar colaboraționiștii se mândreau cu nulități ca Henri Béraud, Abel

Bonnard sau Paul Chack. Toscanini pleca din Europa, Viena rămânea fără una din gloriile Operei ei, Germania chema la președinția Academiei pe un echivalent al lui Vasile Militaru, pe când Thomas Mann era decăzut din cetățenie și titluri onorifice. Tot ceea ce înseamnă cultură și artă a făcut, în Rusia, front neclintit împotriva fascismului. Așa că cei ce vorbesc de posibilitatea unui fascism al intelectualilor mi se par afectați: se referă desigur la acei intelectuali de mâna a doua care s-au grăbit să ocupe locuri rămase libere, unde fără compromisurile lor politice n-ar fi ajuns niciodată. Aceasta au făcut-o oameni care nici măcar n-aveau scuza unor afinități adânci cu elementele mistice ale mișcărilor de tip fascist. Thomas Mann, în schimb, un om care fusese frământat o viață întreagă de aspirații care puteau fi numite fascizante, pentru care glorificarea germanismului însemna satisfacerea unei părți a sufletului său, s-a scuturat și s-a liberat. Omul mare a găsit tăria necesară să facă efortul dublu: mai întâi de desprindere, în al doilea rând de reorganizare.

Prezența lui Thomas Mann, a celui mai mare dintre scriitorii timpului nostru, în rândurile democraților antifasciști e dovada supremă pentru semidocții sau intelectualii secundari care vorbesc de obiectivitate, moderație sau drepturi de alegere. S-o fi punând problema astfel pentru sufletele lor mici, sub aspectul ei atât de concret: o avansare. Pentru un spirit cu adevărat mare și zbuciumat, pentru un om care a înțeles profund viața și chemările ei, situația a fost tragică și rezultatul definitiv: Thomas Mann a dovedit că arta, singura care are însemnătate, cea mare, poate coexista perfect în sufletele oamenilor cu tendințele lor către bine. Între artă și păreri politice nu e nevoie de coincidențe. Dar să credem că un suflet înalt și înzestrat cu facultatea de a înțelege și a imagina, poate aproba omoruri în masă și cele mai perfecționate procedee de tortură sistematică, nu. Un mare artist poate fi un infractor de rând, pentru că infracțiunile de rând nu atrag după ele consimțăminte spirituale. Un artist de mâna a doua își poate vinde conștiința pentru o

funcție sau un prestigiu. Dar un mare artist n-are nici ce cumpăra, nici ce pierde. Liniștea interioară şi-o poate da doar el. Tocmai de aceea schimbarea lui Thomas Mann e însemnată şi doveditoare: pentru că a pornit dintr-un impuls lăuntric, a fost consecința unei împăcări între ceea ce numea el „burghez" şi ceea ce numea el „artist". Şi această împăcare nu s-a făcut printr-o renunțare: dispărea, şi în ochii lui, o deosebire care era factice. Artistul nu poate greşi spiritualiceşte pentru că n-ar mai fi artist (ar rămâne tehnician). El poate greşi omeneşte, poate comite infracțiuni. Dar artiştii care-şi pun pe piață abilitățile nu sunt artişti interesanți. Devenind oameni, îi judecăm ca oameni. Cel mai mare artist azi în viață, care făcuse din dilema om-artist însăşi teza operei lui, singurul la care o atitudine „omenească" ar fi fost explicabilă, n-a ezitat o clipă. Exemplul lui e destul de puternic pentru a-l considera că rezolvă definitiv problema.

# O PROBLEMĂ SOCIALĂ ŞI MONDENĂ: GAMBETTA

Din moment ce Gambetta, departe de a fi socialist, a fost un politician oportunist; din moment ce, dintre republicani, era unul din cei mai moderaţi; de ce a fost considerat revoluţionar şi de ce a fost ţinut la distanţă? După 1879 republica e în mâna partizanilor sau colegilor săi; de ce ajunge cu greu prim-ministru, rămâne la putere şaptezeci şi trei de zile şi găseşte drept colaboratori numai oameni necunoscuţi şi personagii de mâna a doua? De unde provine slăbiciunea lui Gambetta, care e punctul lui vulnerabil, pe care-l cunosc duşmanii lui contemporani, de care se folosesc şi detractorii lui postumi? Gambetta era patriot, era cinstit, era inteligent, era moderat. Din toate aceste puncte de vedere e apărat. Atunci? Soluţia misterului se află în cu totul alt domeniu. Se află într-o pricină care avea să producă mult rău şi republicii germane: în originile sociale şi în situaţia mondenă a lui Gambetta. Tot aşa, social-democraţii aveau să sufere şi să piardă din aceleaşi motive sociale şi mondene.

Politic, Gambetta e prea puţin de stânga. Dar originile lui, şi mai cu seamă mediul în care trăieşte, se află prea la stânga pentru gustul societăţii republicane a timpului său. Casele republicanilor sunt deasupra oricărei bănuieli, a oricărei bârfeli. Gambetta însă n-are casă, n-are familie. Léonie Léon - cu care trăieşte - cu care vrea să se însoare, e o femeie de moravuri uşoare, în jurul căreia - pe deasupra - pluteşte o atmosferă misterioasă, suspectă. De n-ar fi nimic cu dânsa, şi tot îi strică. Marea lipsă a lui Gambetta e inferioritatea lui socială, secretul insuccesului său e falsa lui situaţie mondenă. Gambetta venise din provincie, fusese un biet student sărac. Trăise în mizerie, într-o chichineaţă din cartierul latin, îşi petrecuse vremea mai mult prin cafenele. Devine un mare avocat, e ales de tânăr deputat, dar

rămâne izolat, un boem, un mojic în sânul societății alese. Până la sfârșit, Gambetta a rămas în ochii politicienilor republicani studentul gălăgios, vorbitorul de la cafeneaua *Procope*, dezmățatul care umbla cu părul nepieptănat și hainele răvășite. Nu puteau uita. Republicanii francezi nu erau revoluționari de pe baricade sau socialiști fără prejudecăți. Erau niște burghezi rigizi și plini de prejudecăți. Republica la începutul ei n-a fost o revoluție tolerantă, a cărei primă grijă să fi fost destinderea moravurilor sau măcar a manierelor. Dufaure, Simon, Grévy, Casimir-Périer și ceilalți nu voiau să admită șefia unui boem. Nu erau duci – dar erau domni, colosal de corecți, conștienți de superioritatea lor socială.

Degeaba ia Gambetta lecții de purtare, degeaba îl împinge Léonie Léon către cercurile militare, cât mai departe de relațiile lui boeme, degeaba îi îndreaptă manierele și-l îndeamnă să caute legături cu societatea aristocratică. Gambetta se străduiește să strălucească în conversații, nu se mai tăvălește pe canapele și-și înnoadă cravata cu îngrijire. Dar Léonie Léon nu-i poate fi de folos, i-ar fi trebuit o nevastă ca lumea. O actriță de varieteu îi spunea lui Ludovic Halévy că totul, în viața unei femei, depinde de primul ei amant. Cel dintâi amant al lui Gambetta a fost cartierul popular și radical Belleville, faptul acesta îl va urmări mereu. Pe Gambetta nu-l părăsește amintirea tinereții lui dezordonate, nenorocirea lui e de natură socială. E sublim, dar sublimul acesta miroase a cafenea. Nu e radical, dar a dus o viață boemă radicală.

Gambetta voia să se apropie de Mac-Mahon, să devie efectiv un om de guvernământ. Se știa patriot, bun parlamentar și mare orator, capabil și dornic de lucru. Nu vedea de ce i s-ar refuza consacrarea. Dar soția mareșalului, marchiza de Mac-Mahon, ducesă de Magenta, nu-l poate suferi. Mac-Mahon nu-i vorbea lui Gambetta, nu-l invita, îl ocolea, deși ocupa o funcție oficială (era președintele comisiei bugetului la Cameră). Gambetta, cu toate acestea, se duce la o recepție la Elyseu, speră să poată stabili un

contact. Mareşalul crede că există o prietenie prea intimă între contesa de Beaumont, cumnata lui, şi Gambetta. Nu-i adresează cuvântul, îl lasă să plece neluat în seamă de nimeni. Mareşalul e un om de treabă şi un bun militar, dar greşeşte. N-ar fi trebuit să pună consideraţiunile mondene deasupra politicii şi interesului naţional care, ca şi dreptatea, cerea ca un om de stat de talia lui Gambetta să nu fie împins către o opoziţie accentuată, ci să fie răsplătit şi întrebuinţat în guvernarea ţării.

Ambiţia lui Gambetta nu era meschină. Duşmanii lui recunosc că era îndreptăţită şi inspirată de gustul serviciului, de un instinct nobil. Calităţile lui reale, rari, le poseda în cel mai înalt grad. În timpul guvernului apărării naţionale muncise fără oprire, organizase rezistenţa şi ridicarea în masă, se urcase în balonul care l-a dus la Tours, riscând moartea sub focul prusian. Ca ministru de război a purtat toată răspunderea, a supravegheat totul, a întreprins totul. E civil, străin de orice pregătire militară. Din neant scoate trupe care vor ţine piept unei puternici armate organizate. Unui militar de carieră nu i se putea cere mai multă pricepere, mai multe cunoştinţe strategice, mai mult eroism. Inamicul i-a recunoscut vitejia şi meritul. Poate un om să obţină armate dând cu piciorul în pământ? spunea regele Prusiei. Şi răspundea: cunosc un om care a putut face aceasta, e Gambetta. Iar von der Goltz: „Gambetta e un uriaş ... armata pe care a ridicat-o e dovada strălucită a geniului său organizator ... Munca aceasta uriaşă a efectuat-o în cel mai scurt timp". Dacă, încheia von der Goltz, Germania ar suferi vreodată o înfrângere asemănătoare aceleia încercate de Franţa la Sedan, el nu doreşte decât ca un al doilea Gambetta să împingă şi în ţara lui rezistenţa până la limitele ei ultime.

Cel ce provocase admiraţia inamicului, cel ce – pe planul politicii interne – nu era decât un moderat, de ce n-a fost lăsat să ocupe locul de frunte la care putea râvni? Numai din motive sociale, din motivul care-l făcea pe Mac-Mahon să nu-l bage în seamă, să-l lase să circule la recepţia de la Elyseu printre grupuri,

singur. Din motivul care l-a autorizat pe Grévy să nu-i încredințeze decât târziu și cu greu mandatul de a forma guvernul. Situația lui socială l-a ținut pe Gambetta în margine. Ar fi voit să termine cu ostracismul acesta monden, dar republicanii îi arătau numai răceală, n-aveau încredere în el. Gambetta a și dus o viață nenorocită. Era bolnav, grav bolnav, după fiecare discurs era extenuat, avea nevoie de un repaus. Suferea din copilărie de o boală intestinală și tot din copilărie rămăsese de pe urma unui accident, în care pierduse un ochi, cu vederea amenințată. Cu timpul se adăugase tuberculoza, o boală venerică localizată în gât, o stare generală din cele mai rele. Gambetta a murit la patruzeci și patru de ani.

O sănătate atât de șubredă ar fi ea singură insuficientă pentru a explica tristețea unei vieți. Dar în viața lui Gambetta mai erau și alte cauze de nemulțumire: sărăcia, absența oricărei bucurii familiale, persecuția neostenită (care venea nu numai de la un Mac-Mahon, ci și de la Grévy). În scurta lui viață Gambetta n-a cunoscut decât munca, lupta, greutățile.

Vina acestui om de stat patriot și capabil a fost una singură: că viața lui privată nu era dusă la lumina zilei, că era înconjurată de mister. Numele lui Gambetta evocă misterul. Cum își intitulează P. B. Gheusi volumul despre vărul lui? *La vie et la Mort singulières de Gambetta.* „Ciudat", iată un cuvânt care nu era pe placul societății din a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Legenda și misterul nu se potrivesc unui om politic în vremea aceea normală, ordonată, severă, origini sociale obscure și umile nu sunt o piedică, dar nici un titlu. Iar o tinerețe petrecută printre boemi nu e o scrisoare de creanță. Firește, Gambetta n-a căutat excentricitatea cu dinadinsul. Student sărac unde-și putea petrece timpul liber de nu în cafenele și berării? Nu era vițios, nu era leneș, dar era dornic să discute, să afle, să cunoască viața capitalei. În afară de odăița lui n-avea unde să stea. În cafenele găsea un fel de forum, un stimulent pentru oratorul ce era. Prima societate pe care a frecventat-o era desigur ordinară, primele

femei pe care le-a cunoscut erau desigur compromițătoare, dar nu e greu să aduci asemenea obiecțiuni unui tânăr sărac, unui provincial modest.

Societatea aleasă a vremii aceleia i-a închis toate uşile ei lui Gambetta. Nu-i rămâne decât să se învârtească tot într-o societate suspectă. Trăise în sărăcie, dezordonat, fără cămin. Léonie Léon e pentru el „femeia, adevărata femeie, în sfârşit". Ea îi va putea ajuta să treacă de la viața boemă la viața stabilă, ea îi va ține casa. Dar Léonie Léon îi doboară şi mai mult prestigiul social. Dacă vrea să meargă în lume, ca omul, Gambetta e primit la femeia Thérèse Lachman, căsătorită cu marchizul aventurier Paiva, apoi cu contele Henckel de Donnersmarck. Casa marchizei Paiva, zisă „la Paiva", e un loc dubios, se pare că Donnersmarck şi cu ea se dedau la spionaj, salonul lor e somptuos, dar nu e onorabil, Roux nu-l poate acuza pe Gambetta nici de necinste, nici de trădare; dar atmosfera aceasta tulbure, legăturile acestea puțin recomandabile țes în jurul lui Gambetta o rețea de intrigi, de presupuneri, de calomnii. E vorba numai de o situație proastă, rezultă însă cele mai grave învinuiri. Era suferind, pleca din când în când în vacanță sau în vreo localitate balneară. Era de îndată vorba de întrevederi misterioase, de comploturi urzite în umbră. Cele mai ridicole acuzații sunt luate în serios. Se pare că a dat în tinerețe unei femei care-l plictisea şi-i spunea că n-o iubeşte destul, o fotografie pe care a scris: „Reginei mele pe care o iubesc mai mult decât iubesc Franța". Prostia aceasta a fost dată drept dovadă a trădării lui.

Gambetta a cunoscut gloria, numele lui e unul din numele mari în istoria Franței. E Marele Om al Republicii, Eroul legendar. Dar supremele onoruri şi bucuria liniştită a distincției nu le-a avut în viață. În 1879 n-a ajuns prim-ministru şi n-a fost ales preşedinte al republicii. O carieră strălucită, dar ratată. Şi toate acestea pentru că, în loc să dea la începutul ei de o respectabilă domnişoară Dosne, a dat, la sfârşit, de o stranie Léonie Léon.

Să-l fi împiedicat condiția lui socială pe Gambetta să ajungă președinte al republicii, să fi putut ea ușura sarcina celor ce voiau să-l prezinte ca pe un demagog, un orator de cafenea care joacă teatru, să-l fi dus doar la prezidența Camerei, loc de arbitru imparțial care nu se potrivea cu firea lui de om al faptei și al acțiunii, să fi fost izvorul multor calomnii, ar fi trist. Dar ca misterul care revine în mai toate clipele vieții lui particulare să aibă drept rezultat transformarea lui Gambetta într-un trădător, e grav și revoltător.

Se spune despre Gambetta că a trădat. De ce și cum? Pentru că se pare că a avut o întrevedere secretă cu Bismarck, pentru că e în orice caz sigur că dorea să aibă o întrevedere. Se pare că întrevederea a avut loc ... Dar să admitem că aceasta nu e o vagă presupunere, ci un fapt. Să trecem cu vederea o afirmație care nu e întemeiată pe nici un text, pe nici o mărturie, numai pe ideea că Léonie Léon și soții Henckel de Donnersmarck *nu puteau să nu-l îndemne* să-l vadă pe cancelarul german, care pornește de la un răspuns dat de Bismarck soției lui, în care-i spunea că a lipsit într-o zi de la castelul Varzin timp de câteva ore, fără a-i spune unde se duce; să admitem că Léonie Léon avea un copil natural în Germania; să nu contrazicem toate amănuntele senzaționale și contradictorii ale acestei povești. În ce constă acuzația? În aceea că Gambetta s-a văzut cu Bismarck în jurul anului 1876. Dar în plin război Thiers a avut numeroase întrevederi cu Bismarck! În noiembrie 1870 Thiers duce lungi, amicale și libere conversații cu Bismarck. Își povestesc unul altuia amintiri, vorbesc multe, își comunică impresiile. „Ce bine e", zice Bismarck, „să regăsești puțină civilizație". Când plecă în Germania, în vederea tratativelor de pace, la fel, ministrul Pouyer-Quertier stabilește relații de camaraderie cu Bismarck, i se dau banchete, prânzuri, mese intime. N-ar fi fost, așadar, o crimă dacă Gambetta ar fi stat în timp de pace de vorbă cu Bismarck. Excelent vorbitor, om cuceritor, Gambetta credea că poate câștiga ușor – prin contact direct – simpatia oricui, fie a unui adversar. Încercase să obțină o

întrevedere clandestină cu Mac-Mahon, era sigur că se va împrieteni cu Bismarck, că îl va cuceri. „Îngâmfare", spune Roux, „dar nu trădare". Gambetta era convins că nu va veni înapoi cu mâinile goale. Vedea că Germania e puternică, ştia că un război de revanşă e periculos şi greu. Spera să obţină, prin înţelegere, o situaţie sigură pentru Franţa. Poate se gândea la un imperiu colonial. După şaizeci de ani, tactica a fost reluată de germani prin Hitler. Şi nu e întâmplător: întâi că orice ţară învinsă vrea să-şi îndrepte starea pe cale paşnică, al doilea că politicienii care s-au ridicat brusc prin propriile lor mijloace sunt porniţi să creadă că lor nu li se poate împotrivi nimeni, că sunt irezistibili şi că un cuvânt de-al lor face mai mult decât întreaga diplomaţie veche.

Oricum, Gambetta era un negociator destul de abil şi de periculos pentru ca Bismark să se ferească de el. Şi într-adevăr, Bismark ezită să adere la ideea unei conversaţii, refuză, se teme. Ceea ce înseamnă că Gambetta nu era spionul lui şi că propunerile pe care le putea face, mijloacele de persuasiune de care dispunea erau destul de serioase.

Despre Gambetta, care a dus războiul cu înverşunare până la ultima picătură de sânge, se spune că, în secret, îl admira pe Bismarck. Nimeni nu contestă că Bismarck a fost un om de stat energic şi capabil. Nu era îndrituit Gambetta să recunoască acest adevăr? D-na Juliette Adam, prietena lui Gambetta, al cărei patriotism nu e pus la discuţie, n-a spus în memoriile ei nici un cuvânt despre o aşa-zisă trădare a lui Gambetta. Urmează acest comentariu: a tăcut din discreţie.

Regele Prusiei şi generalii inamici se înclină în faţa eforturilor lui Gambetta, îi aduc elogiul lor, salutul lor de arme. Doi ofiţeri rataţi, Frédéric Delebecque şi Georges Larpent, un maior şi un locotenent-colonel la pensie, îi critică strategia sub pseudonimul Dutrait-Crozon şi vor, cu aparenţa erudiţiei, să lase să se înţeleagă multe. Acum înţelegem. După ce *se pare* că întrevederea a avut loc; după ce vedem că e vorba cel mult de o întrevedere; după ce aflăm că Gambetta *ar fi urmărit* să obţină o

întrevedere; după ce ni se confirmă că în acea conversație ar fi fost doar vorba de o înțelegere între cele două țări cu foloase pentru Franța (și mulți oameni politici, printre care Thiers, se declaraseră pentru o asemenea înțelegere); ne dăm seama de cât de superficială e toată acuzația.

Sunt însă două lucruri adevărate, care explică oarecum crearea legendei. Toate călătoriile lui Gambetta erau însoțite de mister, ca toată viața lui particulară. Gambetta, care n-avea casă, nici familie, era în căutarea unei societăți selecte. Tot ceea ce găsise pe tărâm monden, ca lumină, lux și decor, erau recepțiile contesei Donnersmarck, ale unui mediu neclar. Léonie Leon are darul complicației, tot ceea ce face provoacă bănuială și e legat de secret. Al doilea lucru adevărat e că Gambetta, întocmai ca generația lui, era atras de cultura germană, de limba germană, de știința germană. Cu Renan în frunte erau cu toții convinși de superioritatea culturii germane. Credeau că războiul fusese câștigat de învățătorul german, de filosofia germană.

Ca dovadă a dependenței lui Gambetta de Bismarck e adusă politica lui anticlericală. Ea n-ar fi decât versiunea franceză a laicizmului anticatolic german, promovat în Franța din ordinele cancelarului german. După 1870, o accentuată laicizare, o vizibilă etatizare a învățământului pornește în Germania, mai târziu și în Franța. Dar cele două politici analoge sunt duse independent una de alta. Bismarck duce un *Kulturkampf* anticatolic; în Franța, școlile tind să devie laice. De unde rezultă că legislația franceză laicistă e produsul inspirației germane? Cele două politici sunt paralele, nu sunt interdependente. Apoi, legea separației Bisericii de Stat e votată în 1905; mult timp după moartea lui Gambetta, iar legile laice sunt opera lui Jules Ferry, care, departe de a fi prietenul lui Gambetta, îi era rival.

Boala, nemulțumirea socială, atâtea piedici întâlnite în drum și atâtea dureri încercate, îl fac pe Gambetta să devie deprimat, melancolic, pesimist, obosit, plictisit. Înainte de a muri nu mai e decât geniul scârbit, care știe că nu va ajunge unde vrea, care ar

fi gata să recurgă la orice pentru a nu-şi încheia viaţa fără a-şi fi dat măsura. După moartea lui Thiers, Gambetta nu înnebunise. Termenul ar fi prea tare şi inexact. Dar intrase într-o curioasă stare sufletească alcătuită din visare, din nelinişte, ambiţie enormă, deziluzie, din dorinţa de evenimente, oricare ar fi. În această mentalitate e cuprinsă ideea unei întâlniri cu Bismarck. Ce urmărea Gambetta, de ce toate acele intrigi? Istoria se află în faţa unor acţiuni contradictorii, a unor tendinţe vagi, a unei atmosfere de roman poliţist de proastă calitate, în care eroul nu are un plan. Apar în penumbră spioni şi false marchize, milionari şi agenţi. Gambetta rătăceşte. Léonie Léon, „o femeie înconjurată de un mister tragic", cine e şi ce vrea? Când în sfârşit puterea îi e oferită, Gambetta ezită s-o primească. Devenise un personaj curios, era înconjurat de cea mai puţin indicată aureolă pentru un om politic: a strălfulgerărilor tulburătoare. Ea se potriveşte politicienilor în filme americane, cu bande, afaceri şi mistere nerezolvate. Neprecisul n-are ce căuta în viaţa omului politic. Viaţa lui trebuie să fie simplă, luminoasă. Trebuie să se ştie de unde vine omul politic, cum a ajuns, ce face şi ce e. Viaţa lui sentimentală trebuie să fie şi ea clară. Republicanii veacului trecut ştiau ce făceau când impuneau omului politic să aibă o familie şi un rost, ca ei. Domnul Thiers era omul despre care se ştie cine e, care-i sunt defectele şi calităţile. A venit din sud, a fost ziarist, a scris o vastă istorie a consulatului şi a imperiului, s-a însurat, are o casă în piaţa St. Georges, în care locuieşte de zeci de ani, iată-l, e mic, poartă ochelari, vorbeşte cu accent meridional, e cult şi pretenţios. Poate că nu e aşa? Ba da. Dar Gambetta ce e? Amantul Paivei? Patriotul din salonul d-nei Adam? Călătorul anonim?

În esenţă, drama lui Gambetta e socială. Duşmanul lui cel mare nu e Mac-Mahon, ci Grévy, ci grupul republicanilor reci şi mândri. Că Mac-Mahon nu-i dă puterea e explicabil, dar că i se opun Grévy, Simon şi Ferry e mai dureros În 1879 e „închis de adversari" în postul de preşedinte al Cam ei, pe când Grévy şi

Waddington preiau statul. Iar în 1882 ministerul lui e trântit de voturile stângii.

Căci lucrurile aşa s-au petrecut: de două ori l-au înlăturat republicanii pe Gambetta, o dată marii burghezi pe oratorul despieptănat, a doua oară republicanii parlamentari pe candidatul la cezarism.

Văzând că puterea e din ce în ce mai îndepărtată de el, Gambetta, sfătuit de Léonie Léon se apropie de elementele dreptei, şi social şi politic. Departe de partidul lui, în câteva case aristocratice îl întâlneşte Ludovic Halévy şi ni-l prezintă (*Trois dîners avec Gambetta*) foarte plictisit, disprețuindu-şi tovarăşii, admirator al Adunării Naţionale. Despre Adunare vorbeşte ca un artist, regretă adversarii inteligenţi şi culţi de atunci, îi preferă prietenilor stupizi de astăzi. În 1881, Gambetta începe să prezinte interes pentru partizanii unui regim autoritar, bonapartiştii sunt gata să treacă de partea lui (le place mult partidul fără titlu, al unui om: vor să fie *bonapartişti* sau *gambettişti*). În 1876 Gambetta făcuse o călătorie la Cahors, oraşul lui natal, în 1881 mai face una. Aceste călătorii reamintesc voiajurile triumfale ale lui Napoleon al III-lea în 1852, au un caracter „imperial". În primăvara anului 1881 Gambetta ia masa de prânz sau de seară cu câtiva mari nobili, cu legitimişti, cu reacţionari. În casa marchizului de Lau, Halévy observă cum se sforţează să arate cât mai distins. S-a schimbat boierul, acum poartă frac, atitudinea lui e impecabilă, îi face atât de mult plăcere să fie printre oameni aleşi, departe de lumea lăbărţării. S-a dus vremea cartierului latin şi a cafenelei *Procope*, acum Gambetta întrebuinţează numai termeni literari.

Senatul îşi îndeplineşte numaidecât rolul. Gambetta nu mai e nici revoluţionar, nici conservator, e „gambetist". Senatul gândeşte ca Halévy, căruia îi e frică de oamenii care vor să intre în istorie, mai ales când acei oameni sunt celibatari, fără copii, fără căminuri şi fără ocupaţii. Ei sunt gata de aventură. (Partidul naţional-socialist german tot aşa va fi alcătuit, va fi condus de celibatari şi şomeri, de oameni absolut liberi, fără nici o obligaţie

socială sau familială.) Senatul, deci, refuză să voteze legea electorală propusă de ministrul Gambetta (a scrutinului de listă) şi la 26 ianuarie 1883 Gambetta demisionează.

Gambetta e răsturnat de republicani, de Senatul la a cărui întemeiere luase parte activă, ca un nou Cezar. Îşi pierduse şi popularitatea, în august 1881, la o întrunire, la Belleville, nu e lăsat să vorbească, e insultat. Alegătorii urlă. Sclavi beţi, le spune Gambetta, dar ei răspund şi tumultul de abia dacă acoperă injuriile. Stânga fusese aceea care se temuse în 1882 de tendinţele lui Gambetta, de intenţia lui de a duce Franţa „către destinuri glorioase" – formulă înapoia căreia vedea cezarismul. Şi în 1871 e Gambetta silit să se retragă de la putere, dar e înfrânt politic de adversari. În 1879 şi în 1882 e înlăturat de partizanii lui. Léonie Léon e credincioasă, îi cere o căsătorie religioasă, vrea să devie o cucoană, primită în saloane. Ce n-ar fi făcut Gambetta pentru ea? Gambetta, un Hitler fără noroc, e învins de moartea prematură (înainte de a-l fi întâlnit pe Boulanger), dar mai ales de republicani, de republicanii francezi, a căror principală trăsătură, deosebită de a colegilor lor germani, e buna lor situaţie socială, care merge de la independenţa materială până la autoritatea ce le dă caracterul lor integru de oameni de familie, de personagii de elită ale unei societăţi cu care nu poţi face ce vrei (pusă la adăpost de însăşi rigiditatea ei). Hitler cucereşte fără greutate republica germană: se impune unei societăţi dezechilibrate. Gambetta n-are de unde domina un mediu organizat.

*

Un singur om l-ar fi potolit pe Gambetta, trecându-l în rândul oamenilor. Era Thiers.

În timpul imperiului, tânărul Gambetta se dusese la Thiers să capete lămuriri asupra bugetului. Thiers i le dădu. Relaţiile se stricară în 1871. Thiers prevăzuse soarta războiului, aflase că

Franța nu e pregătită. Acum nu mai dorea decât un singur lucru, încheierea păcii, cât mai repede, în condiții cât mai ușoare. Gambetta nu concepe oprirea, îndeamnă la luptă până la moarte. Când Adunarea votează la Bordeaux ratificarea preliminariilor păcii, Gambetta și ceilalți deputați ai Alsaciei și Lorenei protestează, apoi demisionează din Adunare. Pentru Thiers orice prelungire e nesocotită; „să fim serioși", spunea el, să punem punct întregii aventuri. Atunci devine pentru Gambetta „un moșneag sinistru". La rândul lui, Gambetta e desemnat de bătrânul Thiers ca „nebunul furios".

Dar anii trec. În iunie 1877 și Thiers și Gambetta sunt printre cei 363 de opoziționiști. În ședința din 16 iunie a Camerei, ministrul de Fourtou atribuie Adunării Naționale meritul de a fi liberat teritoriul. Gambetta se scoală și exclamă, arătându-l pe Thiers: liberatorul teritoriului, iată-l! Camera aplaudă, ovația se prelungește, deputații se ridică în picioare, Thiers plânge. Nu e sigur că acel deputat care l-a contrazis pe Fourtou e Gambetta, se prea poate să fi fost mai mulți care l-au desemnat pe ilustrul bătrân; oricum, împăcarea dintre Thiers și Gambetta e definitivă și deplină. Anul acesta, 1877, e cel mai semnificativ pentru relațiile lor. În timpul verii, în toiul alegerilor, când opoziția făurea planuri pentru la toamnă în caz de succes (e un fel de a vorbi căci erau siguri de izbândă), se stabilise că Thiers va fi președinte al republicii. Thiers se gândea la guvernul cu care va lucra. Voia să aibă ca miniștri pe Jules Ferry, pe Mignet, pe Léon Say, pe Dufaure, pe Grévy. La prezidența consiliului era hotărât să-l cheme pe Gambetta. Și-i spunea: „Te voi prezenta Europei". Căci Thiers înțelesese: Gambetta avea nevoie de un singur lucru, să fie oficializat, fixat. Trebuia să devină un om *public*, în înțelesul dublu al cuvântului, mai ales în înțelesul figurat. Thiers se gândea la o căsătorie între Gambetta și nepoata lui, d-ra Dosne. Astfel problema Gambetta ar fi fost rezolvată în întregime: Gambetta trecea pe planul onorabilității sociale și în același timp era „prezentat Europei", adică devenea

guvernului francez în mod legal, pe cale obişnuită. Gambetta provocase multe invidii, faza boemă a vieţii lui era reamintită cu grijă. Thiers i-ar fi dat o soţie burgheză şi l-ar fi impus dându-i o notă bună la purtarea socială. Thiers era calificat s-o facă, dusese o viaţă demnă, nevasta lui nu era o inteligenţă sclipitoare, dar nu-i stricase cariera, nu-l făcuse niciodată de râs, grija ei era să-i facă viaţa plăcută. În piaţa St. Georges e seninătatea, bogăţia, studiul, conversaţia. În viaţa lui Gambetta e doar dezordinea, situaţia falsă, trepidaţia, amarul. Thiers are tot ce-i trebuie, complicatul Gambetta află puţină mângâiere doar alături de o femeie suspectă.

Dar Thiers moare înainte de a-şi putea pune planurile în aplicare. Thiers are destul prestigiu pentru a putea colabora cu Gambetta fără să se compromită şi e destul de inteligent pentru a-şi da seama cât de talentat e Gambetta, ce om mare e. Grévy nu mai e decât un burghez prea semeţ pentru a întinde mâna unui Gambetta. (De altfel, atitudinea lui nu trebuie condamnată. Dacă Mac-Mahon nu voia să aibă de a face cu Gambetta, şi succesorul lui burghez trebuie să se ţie tot atât de fudul pentru a nu prezenta republica decât ca un nou regim politic, nicidecum ca o slăbire a ierarhiei sociale.) După moartea lui Thiers, Gambetta dispare, se pierde în clarobscurul dintre istorie şi mister, dintre politică şi poliţie, dintre guvernământ şi dosare secrete. Rămâne tot burlacul boem de dinainte, acum e snob şi acrit. Thiers moare bătrân şi venerat, înconjurat de ai săi şi de stima tuturor. Moartea lui Gambetta e demnă de analele „cauzelor misterioase", poartă un titlu senzaţional, e „drama de la Jardies". A murit Gambetta împuşcat de concubina lui, a murit de pe urma unei apendicite? Moartea lui rămâne un subiect pentru reportaje, calomnii şi presupuneri. Ce trist, ce părăsit, ce straniu moare Gambetta, alături de o femeie isterică; ce nobil moare Thiers.

Social-democraţia germană arată ce ar fi putut deveni republica franceză sub conducerea lui Gambetta. Poate că, un oarecare timp, sufragiul universal l-ar fi ţinut la putere. Apoi

reacțiunea ar fi triumfat, n-ar fi avut de luptat decât cu câțiva politicieni, al căror singur prestigiu era de natură politică. Dar între 1870 și 1880 Gambetta e o excepție, pe când în Germania postbelică Gambetta ar fi stat mai sus decât oricare social-democrat. Ceea ce înseamnă că omului politic nu-i ajunge puterea care derivă din ocuparea unei funcțiuni în Stat, îi mai trebuie și aceea pe care o dă viața privată onorabilă. Ceea ce înseamnă, mai departe, că o republică poate fi susținută numai de oameni cu o inatacabilă condiție socială.

# LION FEUCHTWANGER DESPRE CLICA NAȚIONAL-SOCIALISTĂ

*„Veu la naturelle instabilité de meurs et opinions, il m'a semblé souvent que les bons autheurs mesmes ont tort de s'opiniastrer ŕ former de nous une constante et solide contexture."*
MONTAIGNE, II, 1

Sentimentele mele față de scriitorul Lion Feuchtwanger sunt dintre cele mai complexe, ca și față de compatriotul său Jacob Wassermann. Mi-am dat fireşte seama din primul moment că mă aflu în fața unor mânuitori ai frazei de o abilitate aproape demonică. Am fost cucerit ca oricare altul de vraja atmosferei pe care stilul lor ştie s-o creeze. Dar insistența cu care stăruiau în subiecte profund penibile, atracția lor pentru cazuri crude şi abjecte de psihologie, exclusivitatea cu care tratau exemplare umane alături de care eroii lui Dostoievski sunt exemple de claritate, logică şi continuitate, mă buimăceau. Respins şi atras totdeodată, reciteam neîncetat în *Etzel Andergast* povestea bolii lui Irlean, o reuşită stilistică aproape unică în istoria literară, unde magia scriitorului e singura explicație a unei atmosfere de mister care nu rezultă din nimic altceva.

Cu Lion Feuchtwanger mergeam însă mai departe: romancierului abil i se adăuga un cunoscător erudit al istoriei, al antichității în special. Iar psihologia, oarecum melodramatică, a lui Wassermann era la el înlocuită cu o pătrundere adâncă, desigur cinică, stranie şi ea, dar atât de sinceră şi de complet legată de ceea ce examina, încât izbutea să stabilească înțelegerea deplină cu cele mai bizare profiluri sufleteşti. Greu, cred, poate rezista cineva farmecului lui Feuchtwanger. Istoriei şi

contemporaneității el le-a cerut cazuri din care alții ar fi făcut procese simple: ar fi condamnat nedreptatea și ar fi proslăvit victima. Dar Feuchtwanger nu. El știe prea bine că viața nu e niciodată atât de clară și că oamenii cei mai nedreptățiți nu vin, nu pot veni absolut curați în fața călăilor lor. Feuchtwanger ne cere să fim oameni întregi și să dăm dovadă de curaj: cromolitografiile și imaginile din Epinal le lasă altora care-și cuceresc ușor cetitorii prin cuvinte alese și înălțătoare. De la el putem învăța că un om merită să fie admirat chiar dacă nu e un exemplu perfect al tuturor virtuților. Actul de matură judecată pe care-l presupune Feuchtwanger e acesta: scăderile sunt inerente firii omenești; defectele, păcatele poate nu împiedică pe un individ să fie mare într-un domeniu, să aibă dreptate și să se bucure de respectul nostru. Dar e mai puțin ușor decât pare; noi cerem mereu semenilor noștri să fie desăvârșiți, în bine sau în rău. Suntem obsedați de ideea purității. Această puritate în ochii lui Feuchtwanger nu există. Există numai – schimbător și inegal, trudit și încântat, ambițios și naiv, încăpățânat și deznădăjduit, sensibil și neînduplecat – sufletul omenesc, bietul nostru suflet, cu care forțe mai mari ca el se joacă în voie și-l duc cu încetul unde vor.

Diavolul, spune un scriitor francez, e un obsedat: lovește mereu în același loc. Desigur, pentru că știe că acolo va obține acces mai ușor. Feuchtwanger a ales din istorie tipuri variate, dar care au ceva comun: eroii lui sunt bine înzestrați, dar un dezechilibru fundamental îi predispune la un sfârșit dramatic. Soarta, în cel din urmă moment, pare a le da o ultimă șansă: dar ei nu mai au vlaga necesară luptei, și cedează. Evreul Süss merge spre moarte pentru că așa vrea; e o soluție a dilemei sufletești în care se zbate. Trimiterea lui în judecată nu rămâne mai puțin perfidă, condamnarea lui mai puțin nedreaptă și executarea lui mai puțin barbară. Flavius Josefus e la Roma, trăiește în liniște și bogăție, dar e departe de a fi fericit: țara lui a fost nimicită și multora poate părea un simplu oportunist. Josefus, care

acționase ca un naționalist intransigent când relațiile Judeii cu Roma erau încă bune și susceptibile de îmbunătățiri, acceptase să intre într-o familie romană și se alăturase cu trup și suflet poporului roman tocmai când ai lui luptau cu disperare, un mănunchi de oameni absurzi, sortiți înfrângerii, eroici. Totuși Flavius Josefus e sincer mereu, fapte contradictorii și aparent josnice vin dintr-un suflet complicat dar cinstit. Senatorul Varo, creatorul urzelii care avea să-l ridice pe falsul Nero împotriva Flavienilor, e și el un patriot, convins de binefacerile unei politici romane filoorientale, care printr-un pseudo-Nero încearcă să restabilească un sistem de pe urma căruia s-ar fi putut prea bine ca imperiul roman să profite enorm. Dar motivul care-l determină să pornească la acțiune e strict personal și meschin. Feuchtwanger nu-și face iluzii: Varo vrea o politică romană de prietenie cu popoarele Orientului, dar e și un bătrân acrit, a cărui vanitate e exacerbată. Și se manifestă ca atare și înțeleptul patrician și naivul opoziționist.

Descriind mediile germane național-socialiste, Feuchtwanger avea să rămână credincios metodei lui obișnuite, să păstreze spiritul lui atât de puțin convențional sau unilateral. Cartea lui, *Die Zauberer*, e un roman, desigur. Dar e un document istoric deopotrivă de interesant ca Evreul Süss pentru veacul al XVIII-lea sau trilogia Josefus sau *Falsul Nero* pentru primul veac al erei noastre. Feuchtwanger e calm și neîncrezător ca de obicei. Când vorbește de astrologul național-socialist Lautensack e același Feuchtwanger pe care-l cunoaștem: autorul pentru care o victimă poate fi deplânsă, dar care o vede tot ca pe un om, deci ca pe un amalgam de ciudățenii, de lașitate, de impulsuri necontrolate, de superstiții și vanități rănite, de imense ambiții și nespusă lene. Știm că Feuchtwanger e un adversar al național-socialiștilor și că ei l-au exilat după ce i-au ars cărțile, casa, manuscrisele și notele. Dar nu vedem în cartea lui nici o părtinire, nici o pornire. Omul e puțin ironic și puțin milos, cantotdeauna; imparțial, până la răceală; scrupulos, până la cinism. Hitler și Roehm sunt descriși cu atâta seninătate și înțelegere, cu

atâta degajare şi atenţie încât asupra lor se lasă un fel de atmosferă binevoitoare. Arta lui Feuchtwanger ştie să întrebuinţeze ceea ce e turbure. Toate personajele cărţii sunt scăldate de aceeaşi lumină: inteligenţa şi perspicacitatea lui sunt atât de lucide încât ele nu mai par, ca în alte volume, răutăcioase, ci de-a dreptul mişcătoare. Dacă Feuchtwanger ar fi fost vehement, lucrarea lui ar fi rămas dreaptă şi desigur impresionantă. Dar aşa cum se prezintă e teribilă: tonul ei liniştit o transformă într-o piesă de o importanţă capitală, care atârnă greu într-un dosar unde nu lipsesc piesele concludente.

Lautensack e un provincial, de origine modestă, căruia nu-i lipsesc anumite daruri în domeniul încă atât de puţin cunoscut al spiritismului. Altul şi-ar fi bătut joc cu uşurinţă de un hipnotizator. Dar Feuchtwanger nu aparţine acestei categorii de scriitori, care acceptă facilul; crede greu în bine, dar crede greu şi în rău. Feuchtwanger admite că telepatia constituie un câmp de cercetări încă cu totul neverificat; nu râde de Lautensack, constată doar că acesta – în loc să-şi ia predispoziţia în serios şi s-o supună unor observări ştiinţifice, cum îi propune profesorul Hravliczek – preferă să şi-o comercializeze pe scene de music-hall în tovărăşia jovialului şi bonomului Alois Pranner şi mai apoi să şi-o ofere pentru scopuri de propagandă partidului naţional-socialist, în schimbul unor sume de bani destul de mari şi al unor şi mai mari expectative pentru viitor. În partidul Oscar Lauternsack e introdus de fratele lui, Hans, al cărui nume – mai autentic arian – e acum Hannsjörg, un individ cu o crimă pe conştiinţă, care deţine posturi de încredere în organizaţia centrală a partidului. Aventura lui Oscar Lautensack se plasează între 1932 şi 1934. Asistăm la căderea lui, dar o ghicim, în 1934, şi pe a lui Hannsjörg, a lui Proell (Roehm) şi a contelui Zinsdorff, călăii săi. Acest crâmpei de tragedie care ne e descris e precedat şi urmat de altele, pe care istoria ni le arată şi care măresc tristeţea nesfârşită a povestirii lui Feuchtwanger.

Tristă, într-adevăr. Lautensack e un arivist, dar e şi un nenorocit, un ambiţios ros de vanitate şi un îngâmfat pe care-l ia

gura pe dinainte ori de câte ori e câtuşi de puţin zgândărit. Prevestirile lui l-au cucerit pe Hitler, mare amator de ştiinţe oculte. Hitler îl sprijină, îi vorbeşte cu amabilitate şi-i promite o academie de cercetări supranaturale, al cărei preşedinte va fi Lautensack. Hannsjörg devine un personaj din ce în ce mai important. Iar Oscar câştigă bani frumoşi, îşi cumpără un castel pe care-l reface după concepţiile lui arhitectonice esoterice şi circulă în mediile cele mai înalte ale societăţii germane, acele medii cu burghezi foarte bogaţi şi cu nobili foarte săraci pentru care naţional-socialismul e un mijloc de a-şi menţine averea sau de a şi-o reface. Lautensack, în cadrul saloanelor naţional-socialiste, e acum o personalitate. Dar faţă de birourile partidului rămâne un indezirabil. Proell îl urăşte pentru că îi datorează sugestia incendierii Reichstagului ca semn al începutului „revoluţiei". D-nei Ilse Kaderit îi e antipatic pentru că a tratat-o de sus, pe ea, o nobilă şi o bogătaşă; i-a cedat, dar nu-l iartă. Elegantul conte Zinsdorff îl socoteşte prea încrezut şi familiar. Şi aceşti trei hotărăsc să-l doboare. Lautensack, neîndemânatic, face tocmai ceea ce n-ar trebui: merge direct la Hitler, obţine ordinul de liberare a unui arestat care e fratele iubitei lui şi se înapoiază ţanţoş la Berlin, unde anunţă pe cine vrea să-l asculte că se vor întâmpla în curând lucruri mari. Hitler pregătea lovitura de la 30 iulie. Zinsdorff transmite lui Proell rodomontadele lui Lautensack, şi Proell, împins de Kadereit, cere lui Hitler pedepsirea unui om prea vorbăreţ. Hitler îl înţelege bine pe Lautensack, e nitel prestidigiator şi indiscret şi el. Dar când Proell îi pune în faţă articolul în care protejatul lui Lautensack îşi bătuse joc de stilul lui Hitler şi de greşelile lui de gramatică germană, Hitler, lovit adânc, face semnul dorit: Lautensack e un om mort.

Nu importă faptul că Lautensack e ucis cu focuri de revolver, târziu noaptea, într-o pădure din împrejurimile Berlinului şi că moartea lui e atribuită comuniştilor. (Hitler va ţine un discurs funebru mişcat.) Grav e faptul că există o

organizație pentru care astfel de crime sunt obișnuite, curente, administrative. Grav e faptul că viața unui om, oricare ar fi, depinde de capriciul unei clici. Și în familia Flavienilor se practica omorul. Dar era un fapt individual. În partidul național-socialist executarea unui ins e o operație colectivă, a unui aparat bine pus la punct; se îndeplinește ca livrarea unei mărfi de către o societate comercială. Crima, în această fază de organizare, nu mai are caracterul unui impuls; e perfectă ca rotația unei mașini. Uciderea lui Paul Cramer (liberalul, neînfricatul, eroul) sau a lui Oscar Lautensack (șarlatanul, arivistul, imbecilul) sunt deopotrivă de tragice și de nedrepte; pentru că sunt provocate de hotărâri arbitrare, luate de o clică iresponsabilă și executate de o implacabilă organizație de criminali. Feuchtwanger e un scriitor serios pentru că a pus aceste două fapte, atât de osebite în aparență, pe același plan. Firește că cele două omoruri nu au aceeași importanță morală, dar au aceeași semnificație omenească.

Anatole France, în *Istoria contemporană*, pomenește de o conversație între domnul Bergeret și lucrătorul tâmplar venit să-i monteze biblioteca în noul lui apartament parizian. Era în toiul afacerii Dreyfus. Mulți dintre tovarășii mei, spune tâmplarul, s-au întrebat ce caută muncitorii într-o ceartă internă a castei militare. Dar el și-a dat seama că oriunde e o nedreptate se cuvine ca socialiștii să intervină. Feuchtwanger raționează la fel. Unii s-ar putea întreba, întocmai ca o parte a muncitorimii în timpul lui Dreyfus, de ce ne preocupă uciderea unui Lautensack. Nu e aceasta o treabă a bandiților între ei? Iată răspunsul: suntem în drept să deplângem moartea lui Paul Cramer, să-i preamărim memoria și să-l răzbunăm; suntem în drept să ne pese prea puțin de soarta lui Lautensack și să-i dorim să-i fie țărâna cât de grea. Dar dacă suntem cinstiți, cele două crime trebuie să ne revolte deopotrivă.

Prin felul în care a privit fapte contemporane, de care era legat personal, Feuchtwanger şi-a verificat calităţile de istoric. A ştiut să prindă esenţialul. Esenţa naţional-socialismului e crima organizată pusă la dispoziţia unei clici. Aceasta e definiţia sub care naţional-socialismul va trece în istorie. Restul e verbalism şi melodramă. Ca romancier, Feuchtwanger a recurs şi la melodramă, neapărat, cât trebuia; dar înapoia moderaţiunii lui calme şi înţelegătoare trăieşte, mereu, grozavă, definiţia istoricului. În faţa crimei organizate, cele mai dezlănţuite patimi individuale par şterse. Se retrag, înfricoşate, nu numai fiinţe umane ca Harvliczek sau Anna Tirschenreuth, cad victime nu numai oameni drepţi ca Paul Cramer, dar tresaltă şi puşlamale ca Oscar Lautensack şi capătă – cine ar fi crezut-o – o demnitate şi ele, căci în nimicnicia lor rămăsese ceva omenesc, slab, capabil de a stârni mila. Dar în faţa crimei organizate pusă la dispoziţia unei clici, ce mai rămâne? Tot regnul omenesc, de la ce e mai bun la ce e mai rău într-însul, se aliniază pe acelaşi rând, al victimelor. Cred că şi psihologia lui Feuchtwanger, ciudată şi îndeajuns de subtilă, obişnuită cu cele mai rare meandre ale sufletului, se opreşte, de data aceasta egal compătimitoare. Faza omenească a crimei e departe. Am intrat în faza ei mecanizată. Ne pierdem.

# STEFAN ZWEIG ŞI DICTATURA

*„Voulez-vous que je vous dise tout de suite ce qui fait la grandeur de Candide et qui le constituie un chef-d'oeuvre a part, un immortel chef-d'oeuvre? C'est que jamais dans aucun autre ouvrage n'ont brûlé d'une flamme plus ramassée, plus intense et plus vive les deux passions qui ont été l'honneur de Voltaire, la haine de l'injustice trimphante et la pitié, une pitié large et généreuse, pour les souffrances immeritées... Il ha ssait d'une haine vivace et profonde l'hypocrisie, le fanatisme, l'oppression bête, l'iniquité superbe, la sottise importante, tout ce qui dans notre état social s'ajoute à la cruelle et injuste nature pour aigrir l'humaine misère, pour rendre la vie insupportable aux pauvres et tristes mortels".*

FRANCISQUE SARCEY

Ştim desigur că *de mortuis nil nisi bene.* Dar cunoaştem şi fraza lui Voltaire: *On doit des égards aux vivants, on ne doit aux morts que la vérité,* pe care Jean-Jacques Brousson a pus-o ca motto justificativ uneia din cărţile sale de amintiri despre Anatole France. E adevărat că dacă judecăm după exemplul lui Brousson, citatul nu pare a da inspiraţii fericite. Fostul secretar al autorului *Crinului roşu* şi-a publicat cele două volume memorialistice cu intenţia vădită de a ponegri şi defăima. Numai că procedeul la care a recurs a dat cu totul greş; lectura lui Brousson nu ni-l micşorează întru nimic pe France. Doar nu era să ne pierdem admiraţia pentru un scriitor francez aflând că îi plăceau vinul, mâncarea aleasă şi (mai mult teoretic, căci d-na Caillavet era vigilentă şi munca nu-i lăsa mult răgaz) femeile frumoase. Oroarea şi groaza nu ne pot cuprinde nici măcar atunci când ni se spune că bătrânul sceptic aprecia stampele cu caracter erotic şi

anecdotele decoltate. Dar, lăsând gluma la o parte, e clar că Brousson a greşit nu prin acumularea detaliilor din domeniul clevetirii ordinare, ci prin tonul de moralist întristat pe care se crede obligat să-l ia şi care e cu totul deplasat. Vaticinaţiile lui provinciale, privirile pe care le aruncă îngândurat spre cer, scârbit de ticăloşia maestrului, oftaturile după aerul curat al naturii şi după epocile de înaltă cucernicie în contrast cu zăduful şi perversitatea salonului literar din Villa Saïd nu prostesc pe nimeni.

Anatole France, deci, rămâne şi după publicarea prea puţin senzaţionalelor destăinuiri ale angajatului său, cu scăderile şi înălţimile lui, cu semnele indubitabile ale geniului şi pecetea păcatului strămoşesc, aşa cum ni-l înfăţişează istoria culturii franceze, la locul său, neapărat cu totul deosebit, dar nu fără cusur. Şi aşa cum nu ni se pare că totul trebuie lăudat la Anatole France, inteligenţă supremă, romancier de cea mai pură calitate, cronicar social cu intuiţii şi priceperi rar întâlnite, dar gândire ciudată şi realizator inegal, credem că şi despre toţi scriitorii suntem îndrituiţi să vorbim cuviincios, dar fără falsă politeţă.

Cazul lui Stefan Zweig, bunăoară, e elocvent. Om cumsecade în cel mai bun înţeles al cuvântului, prozator din cei mai agreabili, se bucură în ochii noştri de măreţia pe care o conferă moartea în împrejurări tragice. Sfârşitul omului a ridicat şi renumele scriitorului. Silit de naţional-socialişti să se expatrieze, Zweig şi-a pus capăt vieţii în Brazilia, dorul de ţară jucând probabil rolul covârşitor în determinarea gestului de supremă melancolie. A mai existat un austriac care n-a putut îndura exilul: a fost Gustav Mahler, pentru care America n-a putut înlocui scumpa Vienă. Dar duioşia şi tristeţea nu ne vor împiedica să scriem că Stefan Zweig (spre deosebire de omonimul său Arnold Zweig, autorul acelei minunate tetralogii – *Junge Frau von 1914, Der Streit um den Sergeanten Grischa, Erzziehung vor Verdum, Einsetzung eines Koenigs* – a cărei complicată şi stranie psihologie germanică e enervantă la culme pentru spiritele mediteraneene, dar ale cărei măreaţă putere şi cuceritoare

frumusețe trebuie proclamate cât mai sus) rămâne un autor de mâna a treia. Unele din nuvelele sale *(Vier Kroniken)* nu sunt rele. Dar celelalte şi toate romanele sunt doar literatură de vacanță şi cuconet. Biografiile lui romanțate, atât de răspândite, se citesc cu uşurință şi fără supărare; dar sunt absolut nule.

Adevărul e trist: nu orice om cumsecade, cult şi înzestrat cu darul scrisului e şi artist. Un om desăvârşit din punct de vedere social şi moral poate fi un diletant, după cum un altul, care ne inspiră repulsia din puncte de vedere omeneşti, poate fi un artist.

Dacă Stefan Zweig ar fi murit fără să fi scris *Castellio gegen Calvin* n-ar fi depăşit cadrul, nelipsit de onorabilitate, al autorilor utili. Dar faptul că a scris-o şi faptul (strâns legat de primul) că s-a sinucis în anii de triumf ai barbariei dovedesc că se întâmplase ceva cu Zweig: depăşise stadiul în care trăise atâția ani; atinsese un nivel deosebit de celălalt nu prin grad, ci prin natură; intrase în rândul marilor gânditori. *Castellio gegen Calvin* nu mai e o nouă romanță istorică: e una din cărțile de căpetenie ale timpului nostru. Iată alături de care o aşezăm: de *Revolta maselor* a lui Ortega y Gasset, de *La trahison des clercs* a lui Julien Benda, de *Zauberberg* al lui Thomas Mann, de *Les grands cimetières sous la lune* ale lui G. Bernanos, de *Brave new world* al lui Huxley. Priveliştea Europei aservite l-a săltat deodată, pe acest om cu fond bun, pe planul unde stau un Ilya Ehrenburg, un Nitti, un Aragon, un Malraux, un Feutchtwanger. Nenorocirea înjoseşte adesea, uneori însă transformă şi creează.

A fost cazul lui Stefan Zweig, pentru puținul timp cât i-a fost sortit să mai trăiască în veacul dictaturilor.

*

**

*Castellio gegen Calvin* e o narațiune pe două planuri. E istorisirea faptelor reale ale unor personaje reale, Calvin şi Castellio, oameni ai veacului al XVI-lea, despre care avem numeroase informații şi cunoştințe. Şi e o alegorie, simbolizarea

luptei veşnice dintre tiranie şi libertate. Întâmplător, scena aleasă de Zweig ne va pune în faţă probleme teologice. Căci veacul al XVI-lea a fost prin esenţă unul teologic, aşa cum altele au fost politice, economice sau poetice. Dar decorul teologic nu are decât valoarea unei culori locale. Înapoia lui stă mereu problema cea mare, problema adevărată, a fanatismului şi a toleranţei, pentru care Calvin şi Castellio, Geneva şi Basel, Servet şi inchiziţia sunt numai nume şi costume, localizări şi concretizări, ai cărei termeni reali sunt veşnici şi bine precizaţi. Zweig spune „Calvin" şi e vădit că înţelege puterea nelimitată care urmăreşte să nimicească orice i se împotriveşte; spune „Castellio" şi nu încape îndoială că gândeşte „omul veşnic liber deoarece nu e legat de nici un partid şi nu e robit nici unui fanatism". Calvin e o figură importantă a istoriei europene; Castellio nu e decât un necunoscut, un nume familiar numai eruditilor. Faţă de atotputernicul Calvin, nu se prezintă decât ca un biet învăţăcel, un traducător de texte vechi, un izolat care nu reprezintă pe nimeni şi nu are nici o forţă organizată pe care să se sprijine; Calvin are un Partid, iar Castellio nici măcar un protector. Şi totuşi, ca simbol nepieritor, Castellio e cel mai important. Amănuntele afacerii nu le cunoaştem prea bine. Se poate ca ceea ce Zweig ne spune să nu fie absolut conform adevărului istoric; se poate ca acest autor care n-a fost un savant să fi interpretat greşit. Dar dacă a putut comite erori istorice, nu s-a putut încurca printre simbolizări: se poate să fi fost Calvin mai puţin negru şi Castellio mai puţin alb, toleranţa nu rămâne mai puţin valabilă şi opresiunea mai puţin nedreaptă. Castellio, „contestând o dată pentru totdeauna tuturor stăpânilor pământului dreptul de a prigoni pe vreun locuitor al acestui pământ din pricina ideilor sale şi a concepţiilor sale de viaţă", depăşea cu mult cadrul controversei sale cu *maître Calvin.* Acesta, la rândul lui, urmărindu-l cu neîncetată ură şi nedându-se înapoi de la nici o josnicie pentru a-l prinde, trece dincolo de orice sentiment personal, acţionează ca simbol al dictaturii aşa cum e şi cum altfel nu poate fi. În epoca lui Savonarola, a lui John

Knox, Luther, Melanchthon şi Zwingli, a conciliilor şi a Inchiziţiei, în plină criză a bisericii şi în toiul războaielor religioase, nu se putea ca o ceartă de importanţă universal omenească să nu fie teologică. Dar disputa teologică e fără însemnătate. Nu se discută cine are dreptate cu privire la dogma Sf. Treimi, sau care interpretare a Scripturii e mai savantă şi mai ortodoxă. Se pune chestiunea făţiş: dictatura sau libertatea individuală, independent de polemişti, de erorile, însuşirile sau intenţiile lor.

De la început se cuvine să se ştie că despre calităţile lui Calvin nu încape îndoială. *Maître Calvin* e un om de bună credinţă, e cinstit, e muncitor; sinceritatea lui e absolută, interese personale la el nu există, de patimi obişnuite nici vorbă nu poate fi, viaţa lui e consacrată exclusiv unei doctrine. Omul nu cunoaşte nici o satisfacţie, boala îi chinuie fără încetare trupul istovit, muncii nu-i răpeşte decât timpul cel mai scurt. Calvin e primul exemplu al omului exclusiv politic, care trăieşte numai pentru munca lui şi modelarea societăţii după idealul care-l stăpâneşte. De ce, cinstit, sincer şi sârguitor fiind, Calvin e totuşi o calamitate, un călău, un creator de teroare şi un patron al celor mai abjecte poliţisme? Pentru că nu putea fi altfel, pentru că aceasta e legea inexorabilă a oricărei dictaturi, independent de personalitatea dictatorului. Nu încap aici procese de conştiinţă, doar fatalităţi. Întâmplător forma pe care dictatura a luat-o în Geneva calvinistă a fost aceea a unui moralism strâmt care interzicea orice bucurii, orice manifestare oricât de sublimată a senzualismului şi orice ieşire din făgaşul disciplinei celei mai şcolăreşti. Dar ar fi putut tot atât de bine fi şi o dictatură a desfrâului. Atotputernicia lui Calvin, după chipul şi asemănarea lui, a fost aspră, morocănoasă, posomorâtă, colţuroasă, cenuşie, glacială, neagră. Dar să fi fost Aretinul în locul lui Calvin şi lucrurile nu ar fi fost mai bune. Calvin interzice zâmbetele şi persecută căldura; Aretinul ar fi oprit seriozitatea şi ar fi pedepsit pudoarea; esenţa dictaturii nu s-ar fi schimbat. Nu, prin urmare,

anumite măsuri luate de protestantismul moralist sunt condamnate de Zweig, ci legile puterii fără margini.

Calvin e un dictator desăvârşit. La el găsim cele cinci caracteristici fundamentale ale oricărui bun dictator. Prima, se consideră Deținător al Adevărului întreg, deci, orice idee de concesie îi e străină[1]. A doua, nu concepe societatea decât prin totalizare[2]. A treia, dogma în care crede el e o regulă absolută; în speță e Evanghelia *selon Calvin*, simbolizând doctrina (oricare ar fi ea) pe care dictatorul nu concepe ca altcineva să o poată contrazice[3]. A patra, intransigența lui nu cunoaşte nici o

---

[1] „Nimic nu i-a fost mai străin acestui mare zelot, cât timp a trăit, decât toleranța, spiritul de împăciuire. Calvin nu cunoaşte calea de mijloc; nu cunoaşte decât un singur drum: pe al său. Pentru el nu există decât tot sau nimic, autoritatea deplină sau renunțarea deplină.

Niciodată nu va încheia un compromis, căci a avea dreptate, a-şi face dreptate şi a o menține constituie pentru el o însuşire atât de funcțională, un tot atât de insolubil, încât nici nu poate concepe şi imagina că şi un altul ar putea să aibă dreptate, din punctul lui de vedere. Pentru Calvin rămâne o axiomă că doar el e menit să îndrume, iar ceilalți să fie îndrumați de el".

[2] „Un stat, care respiră cu nenumărate celule vii să fie preschimbat într-un mecanism rigid, un popor, cu toate ideile şi sentimentele lui, transformat într-un sistem unic; este prima încercare de totalizare desăvârşită, a unui popor întreg, întreprinsă înlăuntrul Europei în numele unei idei. Cu o seriozitate demonică, cu o chibzuire sistematică cu adevărat grandioasă, Calvin porneşte la înfăptuirea planului său îndrăzneț, de a face din Geneva primul stat al lui Dumnezeu pe pământ... Acest ideolog de oțel ia măreața lui utopie cât se poate de serios; e sfântă pentru el şi niciodată, în acest sfert de veac al dictaturii sale spirituale, Calvin nu s-a îndoit de faptul că, luând omului orice libertate individuală, nu face decât să contribuie la propăşirea lui. Căci cu toate pretențiile şi intolerabilele supraprețenții, acest despot cucernic credea că nu cere oamenilor decât să trăiască cum trebuie".

[3] „Cu această solicitare-poruncă a lui Calvin, e instituită *de facto* o nouă ortodoxie, cea protestantă, în locul celei papale şi cu drept cuvânt a fost numită această nouă formă de dictatură dogmatică o bibliocrație. Căci o singură carte e acum stăpân şi judecător la Geneva; Dumnezeu e legislatorul şi preotul este singurul chemat să interpreteze tâlcul acestei legi. Preotul este „judecătorul" în sensul Bibliei lui Moise şi peste regi şi popor domină, inatacabilă puterea lui. Interpretarea Bibliei de către Consistoriu hotărăşte acum exclusiv, în locul Consiliului şi al Dreptului civil, ce este permis şi ce este oprit şi vai de cel ce se încumetă, stingher, să se împotrivească acestei forțe. Căci va fi sancționat, ca un răzvrătit împotriva Domnului, oricine se opune dictaturii preoțimei şi în curând va fi scris cu sânge comentariul la Sfânta Scriptură. Întotdeauna o stăpânire dogmatică bazată pe violență, dezvoltată dintr-o mişcare de libertate, precedă mai aspru şi mai dârz în contra ideii libertății decât orice putere moştenită".

îndulcire: totul e important[4]. A cincea, pentru el nu încape vreo alegere a mijloacelor: cauza fiind sfântă, orice procedeu menit s-o slujească e bun[5].

Din această ultimă caracteristică rezultă că o ideologie poate duce la o tiranie la fel de cumplită şi de nemiloasă ca a celei mai neînfrânate ambiţii personale[6]. Motivele sunt fireşte altele,

[4] „Însă - şi iată ce este hotărâtor - pentru Calvin nu există lucruri neînsemnate şi mărunte în cuprinsul doctrinei. Pentru spiritul său metodic care tinde la deplina unitate şi la desăvârşita autoritate a noii biserici, cea mai mică deviaţie este tot atât de primejdioasă ca şi cea mai mare aberaţie. El vrea ca fiecare piatră şi fiecare pietricică din clădirea lui logică, grandios întocmită, să fie de neurnit din locul ei; ca şi când viaţa politică, ca şi moravuri şi justiţie, orice formă de libertate i se pare intolerabilă şi în sens religios. Dacă e să dăinuiască biserica lui, ea trebuie să rămână autoritară din temelie şi până la cel mai mic ornament, iar cine nu-i recunoaşte acest principiu călăuzitor, cine încercă să gândească el însuşi în sens liberal, pentru acela nu se găseşte nici un loc în statul său".

[5] „Zadarnic cei ce fac elogiul lui Calvin caută să-l apere şi în acest punct, cel mai negru; prin aceasta ei dau o cu totul altă nuanţă caracterului său. Calvin, din punct de vedere personal, un om plin de zel sincer şi cinstit, plin de voinţă religioasă pură, devine cu totul lipsit de scrupule, când e vorba de Dogmă, când e vorba de „Cauză". Pentru doctrina sa, pentru partidul său, e imediat gata (şi în acest punct polaritatea lui cu Loyala devine identitate) să aprobe orice mijloc, dacă pare să fie eficace".

6 „Orice intelectual ar găsi ceva înălţător în faptul că este întotdeauna o idee, adică cea mai imaterială forţă pe pământ, aceea care săvârşeşte asemenea neverosimile minuni de sugestie în lumea noastră bătrână, prozaică, mecanică; am putea cădea lesne în ispita de a admira şi de a slăvi pe aceşti vrăjitori, pentru că reuşesc, pornind de la spirit, să transforme materia inertă. Dar din nenorocire, tocmai aceşti idealişti şi utopişti se demască mai întotdeauna imediat după victoria lor, dovedindu-se a fi cei mai sinistri trădători ai duhului. Căci puterea îndeamnă la atotstăpânire, biruinţa la abuzul victoriei şi, în loc ca ei să se mulţumească cu atât: că au entuziasmat în aşa măsură o mulţime de oameni pentru iluzia lor personală, încât sunt gata să moară bucuroşi pentru ea, aceşti conquistadori cedează cu toţii ispitei de a vroi să transforme majoritatea în totalitate şi de a impune dogma lor şi celor fără de partid. Nu se mulţumesc cu cei supuşi lor, cu sateliţii, cu robii lor sufleteşti, cu toţi eternii acoliţi ai oricărei mişcări - nu, ei vor să vadă şi pe cei liberi, pe acea mână de oameni independenţi, slăvitorii şi slugile lor. Iar pentru a face să treacă dogma lor drept unica valabilă, ei aplică oficial stigmatul crimei oricărei alte păreri. Mereu se înnoieşte acest blestem al tuturor ideologiilor religioase şi politice, că ele degenerează în tiranii, de îndată ce se preschimbă în dictaturi. Dar în clipa în care un propovăduitor spiritual nu mai are încredere în puterea imanentă a adevărului enis de el, ci face uz de violenţă, din acea clipă el declară război libertăţii omeneşti. Indiferent de idee, din momentul în care cel ce-o propagă se foloseşte de teroare spre a uniformiza şi a reglementa convingeri străine - oricare ar fi această idee, ea nu mai este atunci idealitate, ci brutalitate".

în cercetarea sufletelor vom găsi diferențe de nivel moral incomparabile între un Sula și un Calvin, între un Caligula și un Savonarola. Dar individul persecutat nu va mai fi în măsură să stabilească deosebirile: el se va afla în fața aceloraşi metode teroriste[7]. Calvin începuse prin a fi el însuşi un prigonit, protestantismul fusese o răzvrătire împotriva absolutismului bisericii romane, dar „nici o dictatură nu poate fi închipuită şi menținută fără violență". Or, din moment ce Calvin înțelegea să desființeze orice opoziție la Geneva, nu-i rămânea de ales: era sortit să calce pe urmele despoților celor mai ticăloşi. Pentru a-şi consolida Puterea Totală, Calvin recurge la metoda aceasta: acordă sau refuză cetățenilor oraşului dreptul de a se împărtăşi. Procedeul e destul de subtil şi pare rafinat, profund sufletesc. În fapt, ducea la obiceiurile cele mai elementare ale polițismului, oribile, ridicole şi neînduplecate totodată. Percheziţiile se ţin lanţ, se controlează lungimea rochiilor şi a decolteurilor, se transformă frugalitatea meselor în lege, se violează secretul scrisorilor şi se cenzurează lecturile, se stabileşte obligativitatea ascultării predicilor lui Calvin şi ale partizanilor săi, se interzice orice petrecere, orice podoabă, orice critică, orice murmur. Ridicolul şi tragicul merg mână în mână. Rezultatul e generalizarea delaţiunii şi transformarea poporului într-o masă de laşi, denunțători şi automate. Totul e oprit, viața a devenit un calvar: totuşi calvinismul e stăpân necontestat. Cum oare? Prin ce mijloace? Cum au devenit oamenii liberi sclavi? Prin ce magie?

---

[7] „O dată ce o doctrină a reuşit să pună stăpânire pe aparatul de stat şi pe toate mijloacele sale de presiune, ea face uz de teroare, fără nici un fel de scrupule".

[8] „Să nu ne înşelăm: Violența, care nu se dă înapoi de la nimic şi care-şi bate joc de orice omenie, socotind-o slăbiciune, e o forță uriaşe. O teroare de stat sistematic născocită şi despotic aplicată paralizează voința individuală, dizolvă şi subminează orice comuniune. Se infiltrează în suflete asemeni unei boli ce roade organismul şi - aceasta e suprema ei taină - curând laşitatea generală îi devine sprijin şi complice: fiecare simțindu-se bănuit, bănuieşte pe celălalt la rândul lui şi, de spaimă, cei fricoşi devansează chiar poruncile şi opreliştile tiranului lor. Întotdeauna un regim organizat de teroare e în stare să săvârşească minuni, iar când a fost în joc autoritatea lui, Calvin n-a şovăit niciodată să înfăptuiască minunea, tot mereu. Poate nu există despot spiritual care să-l fi întrecut în neînduplecare şi nu constituie o scuză pentru asprimea lui faptul că - la fel cu toate însuşirile lui Calvin - această asprime era o rezultantă a ideologiei lui."

„Taina nu e nouă, e acea veşnică a tuturor dictaturilor: teroarea"[8].

Calvin, omul blând din fire şi nervos, care nu poate suferi execuţiile, temperamentul sensibil şi ideologul purist, trimite cu neînduplecare pe semenii lui la rug. Ideea şi Doctrina au coborât în beciurile temniţelor şi în sălile de poliţie. În mai puţin de cinci ani, în micul oraş de pe malurile Lemanului au fost 13 condamnări prin spânzurătoare, 10 decapitări, 35 de arderi pe rug, 67 cazuri de exil, tortura a devenit o pedeapsă curentă şi închisorile gem de pline ce sunt. Dictatura a folosit procedeul ei preferat, pentru că e cel mai simplu şi mai sigur: acel al generalizării infracţiunilor. Când toţi indivizii devin, prin forţa lucrurilor, în noianul de oprelişti absurde şi în torentul de legiferare penală neîncetată, delincvenţi fără voie ce stau oricând la discreţia autorităţii (căci a juca popice, a mânca plăcintă, a zâmbi în timpul predicii sunt delicte grave), e natural să se transforme în păpuşi maleabile din care Statul face ce vrea. Terorii zilnice nu i se poate rezista îndelung: omul cade[9]. Încep delaţiunile. Fiecare tremură pentru el. Nu mai există prietenie, secrete, relaţii de familie, securitate, nepăsare. Autoritatea a pătruns pretutindeni, poliţia triumfă nestăvilită. Ordinea e desăvârşită, gândurile sunt uniforme.

*

* *

[9] „Era de neînlăturat ca o asemenea teroare, veşnic vigilentă, să nu frângă, în cele din urmă, demnitatea şi forţa lăuntrică atât a individului cât şi a masei. Dacă într-un organism de stat fiecare cetăţean trebuie să se aştepte într-una să fie anchetat, cercetat, condamnat; dacă ştie veşnic aţintite asupra fiecărei acţiuni, asupra fiecărui cuvânt al său invizibile căutături iscoditoare; dacă la orice oră de zi şi de noapte uşa casei se poate deschide brusc pentru percheziţii, nervii cedează treptat; se naşte o spaimă colectivă, căreia îi sucumbă cu încetul până şi cei mai curajoşi, molipsiţi la rândul lor. Orice străduinţe de a-şi menţine personalitatea era sortită să fie în cele din urmă paralizată, într-o luptă atât de zadarnică".

Dar sunt oare gândurile absolut uniforme? Poate dictatura impune nu numai purtări şi conformări generale ci şi convingeri absolut neclintite? Nu. O anumită concepţie de viaţă, un anume fel de a gândi nu pot fi impuse tuturor. Iată Castellio. Părea a fi cel din urmă care să reziste propagandei lui Calvin. E şi el un om al veacului al XVI-lea, adică un umanist şi un cugetător religios. Şi pentru el Biblia e cartea de căpetenie, cheia problemelor finale. Exilat ca şi Calvin, vine la Geneva chemat de acesta, ca fidel partizan. Numai că în Castellio dăinuieşte spiritul protestantismului liberal, el care a fugit de absolutismul catolic nu admite să trăiască sub unul reformat. De aceea părăseşte oraşul în care Calvin a devenit dictator şi se stabileşte la Basel. De aici avea să intre în conflict cu fostul lui maestru.

Pricina polemicii dintre Calvin şi Castellio a fost un oarecare Miguel Servet, un Spaniol, personaj oarecum dubios şi om nu prea însemnat. Dar Servet nu e şi el, în această dramă, decât un simbol, de nu un pretext. În afacerea Dreyfus avea să fie la fel. Tipul ei cel mai puţin interesat a fost tocmai Dreyfus, căpitanul elegant, omul şters, care n-a participat cu nimic la teribila dezbatere morală ce a provocat-o fără de voia lui. Dar şi în cazul Servet şi în afacerea Dreyfus, calitatea omului în joc nu are nici o importanţă. Dimpotrivă, nedreptatea făcută lui Dreyfus (acel despre care Clemenceau spunea că seamănă cu un negustor de creioane) e cu atât mai strigătoare cu cât înţelegem mai bine cât de mult aparţinea el în fond tagmei care-l condamnase şi-i hotărâse pieirea. Servet, vechi client al Inchiziţiei, jongla printre dogme. În cele din urmă, luase cu îndârjire atitudine în problema atât de spinoasă a naturii Sf. Treimi. De aici la arianism nu e decât un pas. Spre nenorocirea lui, se pare că Servet îl făcu.

Calvin, credincios teoriei dictatoriale că scopul scuză mijloacele şi orice lucru e admisibil când e vorba de iubita Doctrină, nu găseşte nimic alta de făcut, el protestantul, decât să-l denunţe pe Servet Inchiziţiei catolice. Servet e prins şi închis;

scapă însă de rug prin fugă. Şi se îndreaptă spre Geneva. Ce motive, se întreabă Zweig perplex, l-au făcut pe Servet să aleagă tocmai oraşul vrăjmaşului său? Credinţa că acesta îl va ierta şi ocroti? Vreun calcul de rafinament psihologic prea greu ca să poată fi desluşit? Fanatismul, hotărârea de a se măsura cu potrivnicul în chiar sălaşul lui?

Ce a gândit Servet nu putem ghici, dar cum a reacţionat Calvin ştim. Purtarea lui nu putea izvorî decât din legile clasice ale dictaturii. Principiul intransigenţei politice îi impunea să-l aresteze pe Servet, să obţină condamnarea lui cu orice preţ, pentru exemplaritate, pentru a face dovada nehărmuritei sale puteri, pentru a arăta în chip clar că nimeni nu poate contesta doctrina lui fără a fi socotit ca un criminal[10]. Procesul lui Servet n-a mers prea uşor; judecătorilor din Geneva le venea greu să hotărască pricina unui om al cărui păcat se vedea bine că e de ordin strict spiritual. Dar pentru prestigiul lui Calvin, cazul Servet devine o piatră de încercare; cu cât timpul trece, cu atât Calvin e silit să devină mai neînduplecat. Nimic nu-l poate mulţumi decât pedeapsa cea mai aspră ce poate fi: arderea pe rug. Şi aşa a fost.

Servet, zdrobit fiziceşte, înnebunit de regimul închisorii şi de chinul interogatoriilor, de simţul ireparabilei greşeli ce a comis venind la Geneva şi de dreptatea cauzei lui (juridic, Calvin nu are nici un argument valabil), e şi el un intransigent. Doctrina lui despre Sf. Treime n-o abjură. Refuză comutarea pedepsei în moartea prin paloş, preţ al unei renegări, şi se urcă pe rug.

---

[10] „Fără voie ai impresia, că se descarcă aici o ură absolut personală şi particulară. Dar de fapt Calvin nu urmăreşte pe Servet mai mult decât pe Castellio sau pe oricare altul, care se ridică împotriva autorităţii sale: ura necondiţionată faţă de oricine îndrăzneşte să propage altceva decât propagă el însuşi, este un sentiment absolut instinctiv pentru firea sa. Dar dacă încearcă să procedeze cu ultima energie şi cu toată asprimea de care e capabil contra lui Servet, motivele nu sunt de ordin particular, ci de ordin politic".

*

* *

Aici e punctul de sosire. Până acum, dezbaterea a fost teoretică. Prizonierul, ce e drept, era adus la cercetări şi discuţii din bezna celulei, apărea din ce în ce o fiinţă omenească mai jalnică. Dar *exista*, mai vorbea *omul*, mai argumenta, se mai exprima partea raţională şi divină a speciei noastre. De acum însă e altfel. Disputa face loc executării. Controversa se încheie cu scena înfiorătoare a arderii. Omul, cu părerile lui teoretice, cu mândria şi excesele lui, cu tot ce a putut da ca subtilitate dialectică, e luat şi pus pe foc. În această tortură, neînchipuit de cumplită, se rezumă totul. Pentru un Calvin e tocmai lucrul cel mai puţin important; pentru el problema a luat sfârşit din clipa în care s-a convins că Servet se îndepărtează de la interpretarea Scripturii aşa cum o înţelege el. Pentru Zweig însă, de abia începe: poţi ucide sau pune să fie ucis un ins de altă credinţă? Şi, pentru exemplaritate, îl poţi chinui printr-unul din acele, atât de numeroase, abjecte şi odioase moduri ce există pentru a degrada fiinţa omenească sau a o nimici? Zweig pune problema tocmai acum, şi o pune dublu: nu numai că discută procedeul exterminării şi al torturii, dar se mai şi întreabă: ce e aceea „altă credinţă" Expresia aceasta, luată *lato-sensu*, înseamnă orişice contrazice un amănunt cât de mic al oricărei doctrine oficiale impusă prin dictatură. Ceea ce s-a petrecut deci pe o piaţă publică a Genevei în veacul al XVI-lea e de o valoare universală: oricând şi oriunde se pot comite astfel de crime legale. Oricând şi oriunde biata fiinţă omenească poate fi sfâşiată din porunca unui tiran şi în numele unei tiranii.

*

* *

Dar Zweig nu-l deplânge pe Servet mai mult decât e silit s-o facă de spectacolul, înnebunitor pentru orice om cu imaginație, al arderii pe rug – supremă tortură[11]. Atenția îi e atrasă de orașul Basel, unde Castellio, imediat după procesul Servet, a scris o lucrare despre eretici. Din principiile lui Castellio, Zweig extrage o generalizare a noțiunii acesteia. Ereticii sunt, în orice epocă, acei nenorociți care, în mod colectiv, iau asupră-le, ca grup, toată ura acumulată a unei societăți și permit puternicilor zilei să se joace în voie cu ei. Castellio a scris: „Dacă stau să chibzuiesc ce anume este un eretic, nu găsesc altceva decât că numim eretici pe toți acei ce nu sunt de acord cu opinia noastră". Deci ereticul nu e necesarmente un neortodox teologic. Orice veac poate avea „ereticii" lui, și orice dictatură îi poate trata așa cum l-a tratat Calvin pe Servet. Căci metoda e aceeași: teroarea. Și substratul teoretic nu diferă: e intoleranța ideilor. De altfel, unul din principalii discipoli ai lui Calvin, însuși Théodore de Bèze, care

[11] „Servet e legat de stâlp, cu un lanț de fier, un odgon e împletit de patrucinci ori în jurul trupului scheletic. Între trupul viu și frânghia ce taie nemilos în carne, zbirii mai vâră cartea și manuscrisul trimis pe vremuri de către autor, *sub sigillo secreti*, lui Calvin, spre a-i solicita părerea lui frățească; în cele din urmă, i se mai așează în batjocură o cunună pe cap, o coroană de frunze, îmbibată în pucioasă. Cu această ultimă pregătire, cea mai chinuitoare din toate, a luat sfârșit munca gâdelui. Acum nu-i mai rămâne decât să aprindă rugul.

Când flăcările țâșnesc din toate părțile, victima torturată izbucnește într-un răcnet atât de sălbatic, încât pentru o clipă oamenii întorc înfiorați capul. Curând fumul și focul învăluie trupul ce se zvârcolește în chinuri, dar necontenit și tot mai strident răsună, din vâlvătaia care mistuie cu încetul carnea vie, țipetele disperate de durere ale nenorocitului ce îndură suplicii de neînchipuit, iar în cele din urmă se aude ultimul strigăt, izvorât din fundul sufletului său chinuit: „Isuse, fiul al veșnicului Dumnezeu, îndură-te de mine!" O jumătate de oră ține oroarea acestei agonii indescriptibile. Abia după acest răstimp, flăcările scad, se potolesc, fumul se împrăștie și de stâlpul înnegrit atârnă în lanțul de jar o masă neagră, fumegândă, carbonizată, un fel de cheag oribil, care nu mai aduce cu nimic omenesc".

avea să-i fie urmaş, a stabilit principiul acesta general: „libertatea conştiinţei e o învăţătură diabolică".

În *Contra libellum Calvini*, Castellio se referă firesc la cazul Servet şi tinde a dovedi, judiciar, nedreptatea condamnării. Dar merge mult mai departe şi stabileşte şi el idei universal valabile, opuse tezelor lui Calvin şi de Bèze. El vede bine că orice doctrină se poate proclama singura ortodoxie şi deci cere dreptul de a le doborî pe toate celelalte[12] şi conchide că, orice ar fi, niciodată nu poţi justifica uciderea sau persecutarea unui om pentru ideile lui[13]. Astfel de păreri, pentru Calvin constituiau cel mai mare pericol şi cea mai aprigă insultă. Cum oare vor admite dictatorul şi partidul lui unic asemenea deşănţate teorii într-un oraş apropiat de al lor? Teroarea nu se poate opri[14]. Calvin şi de Bèze

[12] „Toate sectele îşi clădesc religiile pe cuvântul Domnului şi toate cred că religia lor e cea adevărată. După concepţia lui Calvin una ar trebui aşadar să prigonească pe cealaltă. Bineînţeles, Jean Calvin susţine că doctrina lui e cea justă. Dar ceilalţi afirmă acelaşi lucru. El spune că ceilalţi greşesc; ceilalţi spun acelaşi lucru despre el. Calvin vrea să fie judecător; ceilalţi la fel. Cum să hotărăşti? Dar cine l-a însărcinat pe Calvin arbitru suprem asupra tuturor celorlalţi cu dreptul exclusiv de a osândi la moarte? Pe ce certificat îşi sprijină el monopolul judecător? Pe aceea că dânsul posedă cuvântul Domnului. Dar pe aceasta o afirmă şi ceilalţi".

[13] „Oricare ar fi paravanul interpus – logic, etic, naţional sau religios – spre a justifica omorârea unui om, nici unul din aceste motive nu ia, aceluia care a săvârşit sau care a ordonat fapta, un dram din povara răspunderii sale personale. Întotdeauna există un om vinovat pentru crima de vărsare de sânge şi niciodată o omucidere nu poate fi justificată printr-o concepţie. Adevărurile se pot răspândi, dar nu se pot impune cu sila. Nici o doctrină nu devine mai justă, nici un adevăr mai adevărat, dacă ţipă şi se răţoieşte, nici unul nu se lasă supralicitat în mod artificial peste spaţiul său individual, firesc. Dar se depărtează şi mai mult de adevăr o doctrină, o concepţie, dacă ea prigoneşte oamenii care, din convingere lăuntrică, refuză s-o accepte. Convingerile sunt trăiri şi întâmplări individuale, care nu privesc decât pe individul căruia aparţin; ele nu se lasă reglementate şi încazarmate; oricât s-ar sprijini pe Dumnezeu un adevăr şi oricât de sfânt s-ar crede el, niciodată nu trebuie să se socoată el îndrituit să nimicească o viaţă de om, sacră, creată de Dumnezeu".

[14] „Şi Calvin, atacat pentru asprimea lui, a recunoscut că nu-l poate salva decât un singur lucru: şi mai multa asprime, şi mai multă dârzenie brutală. Întotdeauna se împlineşte aceeaşi lege, că cel care a exercitat odată violenţa trebuie s-o exercite mai departe, iar cel care a început cu teroarea, n-are altă posibilitate decât s-o extindă".

răspund prin broşuri şi prin insulte, dar sunt siliți să facă şi mai mult. Trebuie să-l aducă şi pe Castellio la Geneva, să-i impună soarta lui Servet. Nu importă dacă are Castellio dreptate sau nu, trebuie să se asigure supremația partidului calvinist[15]. Trebuie din două una: sau Castellio să moară cât mai cumplit şi să se vadă ce pățesc opozanții, sau să fie dus să abjure şi să recunoască regula: Calvin are mereu dreptate. Ce valoare ar fi avut o asemenea abjurare se ştie prea bine, dar dictatorii nu sunt prea exigenți: le ajunge adeziunea formală, pentru rest se lasă pe seama teroarei[16].

Soarta a vrut însă ca să se pună altfel chestiunea pentru Castellio decât pentru Servet. Tocmai când situația devenise mai periculoasă pentru el, când oraşul Basel nu mai ştia dacă-l va putea scăpa de furia lui Calvin, când începuseră să apară probe cât mai concludente despre legăturile lui Castellio cu o mulțime de eretici de seamă, el moare subit şi are parte de frumoase funeralii aproape obşteşti.

*

* *

[15] „Oamenii de partid însă nu au niciodată în vedere dreptatea, ci numai izbânda. Ei nu vor să dea dreptate, ci să aibă dreptate".

[16] „Dar nu e numai imoral şi nelegiuit, arată Castellio, să impui cuiva o convingere, de care e sufleteşte străin; e totodată nesăbuit şi fără rost. Căci orice recrutare silită, pentru o anumită concepție de viață, creează doar pseudo-credincioşii; metoda de teroare a oricărei propagande forțate sporeşte numai din punct de vedere numeric masa partizanilor. În realitate însă, fiecare concepție despre lume, care-şi cucereşte prozeliți în felul acesta terorist, nu înşală atâta lume cu calculul ei greşit, cât se înşală pe sine. Căci – şi aceste cuvinte ale lui Castellio sunt valabile în orice epocă – acei care nu vor decât să aibă un număr cât mai mare de partizani şi au deci nevoie de mulți oameni, se aseamănă cu un netot, care ar poseda un vas mare cu puțin vin şi l-ar umple cu apă, ca să aibă mai mult vin; dar procedând astfel, nu sporeşte nicidecum vinul, ci strică doar vinul cel bun ce-l avea înăuntru".

Citatele de mai sus sunt extrase din „Lupta în jurul unui rug", excelenta traducere românească, datorată d-nei E. Marghita, a cărții lui Stefan Zweig.

Episodul a luat sfârşit. Faptele s-au consumat. Servet şi-a dat sufletul în chinuri drăceşti. Castellio a murit. Calvin a rămas stăpân şi a putut să-şi desăvârşească opera, care nu e lipsită de originalitate. Apoi a dispărut şi el, şi opera i s-a fărâmat. Da, oamenii au trecut. Dar mereu se poate ivi un Calvin, şi mereu i se poate împotrivi un Castellio, mereu se vor înfrunta independenţa cugetului şi silnicia violenţei. Aceasta e concluzia lui Zweig şi desigur nu poate să nu fie şi a tuturor celor ce, ca noi, au cunoscut dictatura altfel decât prin cărţi şi imaginaţie. Asprul rechizitoriu al lui Zweig împotriva oricărei forme de dictatură nu ni-l putem decât însuşi fără nici un fel de reticenţe. Dar ideile făcând parte din acea categorie de valori pe care Stammler le numeşte „cu conţinut valabil" şi sensul cuvintelor schimbându-se de la o generaţie la alta, nu se poate ca, aprobând cu entuziasm cartea lui Zweig, să nu facem următoarele precizări.

În primul rând, a condamna dictatura nazistă prin analogia cu dictatura lui Calvin e oarecum nedrept. Între Inchiziţie şi Calvin pe de o parte şi Hitler de alta, există o deosebire esenţială. Inchiziţia şi Calvin urmăresc un scop prin persecuţiile lor, un scop moral: salvarea sufletului ereticului. Ereticul e torturat şi ars pentru ca să-şi ispăşească păcatele şi, suferind trupul, să se mântuiască partea nemuritoare a fiinţei. Se va spune că tortura rămâne aceeaşi pentru nenorocitul condamnat. Desigur. Se va spune că scopurile morale ale inchiziţiei şi ale lui Calvin erau pur ipocrite. Nu în total. Oamenii aceia erau cumpliţi, dar credeau *cu adevărat* în viaţa de apoi, aparţineau unei epoci *teologice*. Aşa cum, de pildă, veacul nostru pare a crede şi a gândi *economic* şi *social*. Pe când, deci, Calvin sau alţii ca el în secolul al XV-lea sau al XVI-lea chinuiau cu un scop şi dădeau, măcar în cele mai multe cazuri, posibilitatea de convertire acuzaţilor, naziştii condamnau *stări de fapt*, absolut situate în afara domeniului voinţei individuale. La nazişti nu există nici umbra unei atenuări: persecuţia e de neînlăturat măcar teoretic. Nici o idee, oricât de vag finalistă, nu o susţine. E triumful sălbatic al faptului, tortura

în sine şi pentru sine, aceea care reaminteşte răspunsul unuia din călăii lui Octave Mirabeau în *Le jardin des supplices* întrebat asupra metodei lui de tortură: „Iei un om vinovat şi-l legi..., adică nu e neapărat nevoie să fie vinovat"... Pentru Calvin şi Inchiziţie, cel puţin, exista noţiunea de vinovăţie.

Socotim de aceea că s-a făcut o cinste mult prea mare naziştilor de către autorii care i-au asemuit cu dictatura lui Calvin sau a altui despot teocratic. Şi, prin comparaţie, s-a micşorat un fapt mai grav. s-a bagatelizat, aproape, prin aceste analogii, un sistem neînchipuit mai fioros. Dramaturgul francez Armand Salacrou în *La terre est ronde*, o piesă de cea mai bună calitate şi de mare frumuseţe, a comis aceeaşi eroare: evocând figura călăului Savonarola, a făcut mereu aluzie la partidele fascist şi naţional-socialist. Desigur, ca şi Zweig, intenţia era cât se poate de bună. Dar se cuvine să stabilim acest neajuns al metodei.

Trecând la a doua precizare, vom spune că, proclamând principiul, sfânt şi integral, al libertăţii, nu putem pierde din vedere că suntem a doua zi după doborârea fascismului, cel mai tiranic dintre regimurile cunoscute de istorie. Restabilind libertatea, trebuie să fim convinşi de dispariţia dictaturii. O oarecare prudenţă ni se impune, şi necesitatea unei discipline. A cere pur şi simplu absoluta libertate, fără a lua în consideraţie momentul în care ne aflăm şi trecutul cel mai apropiat, ar fi un act necugetat, de care s-ar putea să ne căim amarnic. Un sistem dictatorial atât de perfecţionat cum este cel fascist, atât de răspândit şi de organizat, nu piere instantaneu prin decizia armelor. Mai dăinueşte cel puţin în suflete dacă nu sub forme mai concrete. Înainte de toate, deci, e necesar să fie distruşi „Calvin" şi spiritul lui. Aceasta e condiţia refacerii libertăţii.

De aici decurge şi a treia precizare pe care o vom face. Iubind libertatea, nu vom cădea în păcatul de a deveni vagi apologeţi ai ei. Din aceştia sunt astăzi prea mulţi. Şi am fi prea naivi dacă nu ni s-ar părea suspecţi. Ar fi fost poate mai firesc imediat după îndelungatul triumf al dictaturii, să întâmpinăm

rezistențe, să găsim minți și suflete obișnuite cu tirania, complăcându-se în servilitate. Sau, dacă revoltații ar fi fost sinceri, să vedem și la ei acele sentimente de prudență de care vorbeam mai sus. O discursivitate pur formală despre libertate și o bruscă îndrăgire a ei ne silesc să ne deosebim de proaspeții ei adepți și să cerem o libertate reală, adică realizarea serioasă a unui regim care să permită ființarea ei, nicidecum proclamarea unei stări de haos din care n-ar putea rezulta decât iar tirania.

Aceste trei precizări nu sunt nicidecum făcute cu dorința de a micșora întrucâtva meritul imens al cărții lui Zweig. Sunt destinate însă lectorilor ei prea grăbiți care, în focul noului lor entuziasm, ar putea uita unele adevăruri și ar putea crede că sunt în stare să înșele pe cunoscătorii libertății și documentata lor vigilență. Examinarea calvinismului arată unde riscă să ajungă puterea când un om sau un partid sunt lăsați s-o exercite după concepția lor unică, după credința că viața, toată, poate fi cuprinsă în cadrul explicativ al unui singur adevăr. Ferindu-ne de această permanentă tendință a spiritului uman, nu vom cădea nici în excesul contrar, acel de a da libertatea pe mâna adversarilor ei, din lipsă de pricepere și apărare. Libertatea nu e o noțiune abstractă, constituie un regim cu legile lui, menite s-o asigure cu eficacitate împotriva numeroșilor ei dușmani. Libertatea nu e numai un ideal, e și o posibilitate, cu condiția să știm s-o organizăm și s-o păzim.

# FRANȚA VIE: PÉGUY

Sunt sigur că oricine va vedea sub rubrica *Franța vie* numele lui Charles Péguy nu se va mira. Căci, deşi a murit, în vârstă de 41 ani, la 5 septembrie 1914, Charles Péguy e un autor francez viu. Viu pentru că ideile pe care le-a promovat cu atâta sinceritate, neconvenționalism, energie şi aparentă inconsecvență sunt, în linii mari, acelea pe care se întemeiază şi renaşterea spirituală a țării lui după episodul înfrângerii. Viu şi pentru că e una din personalitățile culturale care au fost cel mai des invocate în discuțiile şi polemicele anilor din urmă. Cu Péguy s-a petrecut o aventură: a devenit o emblemă pe care un anumit grup de gânditori au monopolizat-o. Postum, opera lui a fost acaparată şi folosită în scopuri interesate şi partizane. Astfel şi la noi Péguy, autor dificil şi prolix, abordabil îndeosebi cititorilor experți, cunoscut de puțini, a fost răspândit numai sub înfățişarea ce i se dăduse de unele clici, de acei ce – referindu-ne la *Văduvele abuzive* ale lui Anatole de Monzie – i-am putea desemna ca prietenii acaparatori. Foşti colegi mai fericiți ca el deoarece, deşi mari naționalişti, nu luaseră parte la război (şi, cu atât mai puțin, nu avuseseră prilejul să moară făcând, ca Péguy, exces de zel pe linia de foc), discipoli neautorizați sau foşti adversari împăcați unilateral au putut folosi cu uşurință un nume ajuns a fi respectat de toți, titularul nemaifiind prezent pentru a protesta sau preciza măcar. Chiar fii lui, Marcel şi Pierre, au încercat să-l încorporeze pe Péguy în tabăra de la Vichy[1] sau, pur şi simplu, să-l facă unul din părinții rasismului, „un rasist creştin"[2]. (Geneviève Péguy, sora lor, a fost însă gaullistă.)

[1] v. Pierre Péguy, *Péguy présenté aux jeunes*, N.R.F., 1941; *Pour connaître la pensée* de *Charles Péguy*, Editions de la „France nouvelle", 1941.

[2] v. Marcel Péguy, *Le Destin de Charles Péguy*, Librairie académique Perrin, Paris, 1941.

Ce-a vrut Péguy? De ce parte ar fi fost el în 1940? Sau în 1936? Sau în 1938? Răspunsul e uşor dacă privim, cu subiectivitate, doar faptele. Fireşte, Péguy a fost un complex, în care poziţiile politice de astăzi nu-şi găsesc un loc precis. Dar dacă nu voim să raportăm cu dinadinsul mentalităţile de acum un sfert de veac la detaliile vieţii publice contemporane, putem obţine cu uşurinţă o figură clară.

Discipolii acaparatori îl prezintă cât mai misterios, sub aspecte fragmentare menite să denatureze esenţa personalităţii lui puţin banale. E vorba să facă dintr-însul un clerical, un şovinist şi un reacţionar. Toate acestea sunt inexacte. După cum profund comică e şi încercarea de a-l transforma în patron al anti-intelectualismului.

## „ANTI-INTELECTUALUL"

Péguy s-a născut la Orléans, dintr-o familie foarte modestă. Mama lui, rămasă văduvă mai puţin de un an după naşterea lui Charles, l-a trimis atât la şcoala primară anexă unei şcoli normale, care era un centru de laicizare, cât şi la parohia cartierului. Un institutor, d-l Naudy, l-a remarcat şi a obţinut pentru el o bursă care i-a deschis calea studiilor universitare. La liceul internat Lakanal din Paris şi-a pregătit intrarea la Şcoala normală superioară, suprema ambiţie a oricărui tânăr francez aspirant intelectual. Căzând prima oară la examen, se duce să-şi facă serviciul militar la Orléans, în regimentul 131 infanterie. În vederea unei a doua prezentări la Şcoala normală superioară, obţine o bursă la colegiul Sainte-Barbe, prin intervenţia colegului său Roy, viitorul senator şi ministru de interne al lui Reynaud în 1940. În 1894 Péguy intră al treilea la Şcoala din strada Ulm, pe care o părăseşte în 1897, în clipa în care se însoară cu sora colegului său Marcel Baudoin.

În tot acest timp Péguy a fost un şcolar înflăcărat, pe care studiile clasice îl încântau. A gustat din plin farmecul vieţii şcolăreşti şi universitare, aşa cum a putut-o cunoaşte, sub unul din aspectele ei cele mai înalte. La liceul Louis-le-Grand şi la Şcoala normală, Péguy s-a aflat în centrul unor medii pur intelectuale, într-o atmosferă delicios colegială, intens culturală şi tulburător inteligentă. Totul acolo era dezinteresare, seriozitate, naivitate şi sete de cunoaştere. Acest aşa-zis anti-intelectual nu numai că a fost un student pasionat, dar a rămas toată viaţa un îndrăgostit al cărţilor şi al atmosferei cărturăreşti, care nu s-a putut dezlipi de cartierul universitar. Idealul lui era să întemeieze o librărioară. A deschis, cu ajutorul unor colegi şi prieteni, în miezul cartierului latin, la colţul străzilor Cujas şi Victor Cousin, librăria Bellais, unde şi-a editat primele lucrări, printre care *Ioana d'Arc*. Ceva mai târziu Péguy se mută într-o prăvălioară din strada Sorbonnei şi scoate acele *Caiete ale chenzinei* care aveau să-i consacre faima. Fraţii Tharaud remarcă aspectul şcolăresc al titlului publicaţiilor, care dovedeşte şi el tainica legătură a lui Péguy cu viaţa didactică. *Caietele*, care au avut printre colaboratori pe Daniel Halévy, André Spire, François Porché, André Suarès, Robert Dreyfus, Pierre Mille, Romain Rolland, Pierre Hamp, Georges Sorel, Louis Gillet, Jérôme şi Jean Tharaud, au apărut cu regularitate din 1900 până la moartea lui Péguy.

Ideea aceasta, a unei edituri a grupului său, evidenţiază un alt aspect, puţin infantil şi adânc şcolăresc, al lui Péguy. A fost toată viaţa lui un pasionat al traiului într-un cerc închis, o „bandă", aşa cum e o clasă restrânsă de liceu sau un cerc de studenţi într-o şcoală superioară. Péguy şi-a petrecut timpul în librăria Bellais, unde a fost centrul mişcării dreyfusarde, sau în sânul cenaclului din prăvălioara unde erau instalate *Caietele*, aşa cum îşi delectase anii primei tinereţi în Biblioteca Şcoalei Normale de sub privegherea lui Lucien Herr sau în *curtea roz* a Colegiului Sainte-Barbe, o academie peripateticiană în miniatură.

Cum era şi firesc, devotamentele erau puternice în aceste medii, dar şi rupturile frecvente. Prieten sincer şi intransigent, Péguy s-a certat pentru motivele cele mai culturale ce pot fi cu numeroşi oameni pe care îi adora. Cu Lucien Herr, Léon Blum şi Jaurès pentru concepţia lui asupra socialismului, cu Maritain pentru subtilităţi teologice, cu André Spire pentru o corectură, cu Daniel Halévy pentru volumul acestuia *Apologie pour notre passé* (al cărui ton oarecum umil nu-i plăcuse), cu Georges Sorel pentru romanul lui Benda, *Ordination*, care se pare că n-a căpătat premiul Goncourt din cauza intervenţiilor antisemite ale bătrânului filosof sindicalist (o fire destul de acră).

Om de studii, şoarece de bibliotecă, amator de nesfârşite controverse şi discuţii intelectuale, înfocat „cenaclist" şi pasionat cititor de jurnale, partizan sau adversar dezlănţuit al oricărei cauze spirituale, Péguy era cărturar şi prin interesul lui pentru tipografii. Lucra el însuşi la atelierul din Suresnes, bătea de două ori pe zi Parisul de la un capăt la altul, din strada Sorbonnei până dincolo de Auteuil, pentru a controla, atent şi necruţător, imprimarea *Caietelor*, se pasiona pentru modele de litere sisteme de citare şi reguli de punctuaţie.

## „CLERICALUL"

De la începutul veacului al XX-lea şi până astăzi situaţia catolicismului s-a îmbunătăţit considerabil în Franţa. Anticlericalismul partidului radical ţine acum de domeniul trecutului. O sumedenie de figuri de seamă ale culturii franceze şi-au mărturisit sus şi tare credinţa catolică. Iar cardinalul Baudrillart a reuşit să apropie biserica de stat. Partidul socialist se declarase înaintea războiului pentru o colaborare cu catolicii. Mişcarea republicană populară, una dintre cele trei mari formaţii politice ale zilelor noastre, nu e decât continuatoarea catolicis-

mului social democratic al lui Marc Sangnier. Ea l-ar putea invoca poate şi pe Péguy. Dar printre catolici mulţi au încercat să-l atragă, postum, de partea unui clericalism cu substrat politic reacţionar.

Adevărul este că Péguy, credincios, punea rugăciunea şi harul deasupra oricăror altor considerente. Creştin declarat, aşeza libertatea de gândire pe primul plan şi în domeniul teologic. A refuzat să-şi boteze copiii; mergea la biserică dar nu se spovedea şi nu se împărtăşea; nu asista la slujba liturghiei. Cununat la ofiţerul stării civile, n-a consimţit să-şi consfinţească religios căsătoria; din *Tatăl nostru* nu se hotăra să spună rândurile *facă-se voia Ta şi ne iartă nouă greşalele noastre*; când preoţimea luase atitudine contra unor greve, el încetase de a mai merge la biserică la slujbă.

Paul-Boncour a scris cândva că tineretul Şcoalelor Superioare a dat cei mai buni recruţi Bisericii şi Reacţiunii. N-a fost cazul lui Péguy. Creştin, n-a aparţinut niciodată bisericii propriu-zise. Creştinismul lui era net anticlerical; era un credincios care se ruga de preferinţă pe străzi şi în autobuze, care-şi spunea rugăciunile după concepţii personale şi conform reticenţelor lui de filolog purist. Cât despre reacţiune, el nega cu hotărâre preoţimii dreptul de a interveni în politică. Pe Sf. Toma, patronul lui Maritain, nu-l putea suferi, i se părea „un fel de Boutroux". Iar Biserica oficială o vedea ca pe un instrument al bogaţilor. Idealul lui era ca *Ioana d'Arc*, sufletul naiv, pe care Clerul şi Puterile formaliste au trimis-o la rug. Prietenii săi, printre care unii se călugăriseră, încercară să-l facă să se plece în faţa formelor bisericii. Toate străduinţele lor au fost zadarnice: nu numai că Péguy n-a fost un clerical, dar acest fiu al catolicismului s-a purtat în definitiv ca un încăpăţânat şi liber protestant.

## „NAȚIONALISTUL"

Speculanții postumi ai gloriei lui Péguy, reuniți în majoritatea lor la Vichy sau rămaşi la Paris în jurul lui Abetz, au căutat să justifice prin el defetismul lor. Pe de altă parte, Romain Rolland, în cartea *Péguy* [3], una din ultimele lui scrieri, îi aduce învinuiri grave, prezentându-l ca pe un şovinist furios. Între aceste două deforări se cuvine, o dată mai mult, să prezentăm adevărul.

Lui Péguy, ce e drept, îi plăcea armata. Făcuse serviciul militar ca voluntar şi de atunci îşi executase mereu cu conştiinciozitate cele 28 de zile bienale ca rezervist. Aştepta războiul, era convins că va veni şi nu-şi făcea cea mai mică iluzie cu privire la intențiile Germaniei. Dacă aşa stăteau lucrurile, ce-i rămânea să facă decât să se pregătească? Caietul *Notre patrie* din 1905 expune teoria patriotică a lui Péguy. În faţa Germaniei sta mereu de veghe. Sta de veghe ca Francez, dar şi ca om. Franța pentru el era nu numai o patrie, ci şi țara libertății, făuritoarea ideilor care fac ca viața să merite a fi trăită. „Il faut que France continue, il faut que Chrétienté continue" nu e o formulă clericală sau şovină. E lozinca pe care avea s-o prezinte între 1936 şi 1940 Julien Benda, care arăta că numai patriotismul intelectualilor francezi putea salva bunurile supreme ale civilizației de cotropire şi desființare. E ideea în jurul căreia s-au strâns toți intelectualii rezistenței între 1940 şi 1944, de la Mauriac la Eluard şi Aragon. În faţa agresivității germane, Péguy nu era un naționalist ci un universalist; voia, prin Franța, să mențină libertățile. Experiența dintre 1939 şi 1945 a confirmat pe deplin acest punct de vedere: patrioții ruşi, englezi, francezi, americani şi ceilalți au luptat pentru țările respective, firește; dar corpul expediționar din Normandia, forțele de rezistență şi eroica armată roşie, deodată cu independența patriilor lor, au asigurat şi drepturile omului de pretutindeni.

[3] Albin Michel, 1944.

Péguy rupsese legăturile de prietenie cu Jaurès pentru că îl nemulțumea adânc încrederea pe care acesta o arăta în pacifismul german și în social-democrația germană. Jaurès venise să-l ia de la tipografie și făcuseră pe jos drumul până în centru, vorbind ca doi prieteni, dar nemaiînțelegându-se, ca doi străini. Fusese ultima întrevedere, A. D. 1903. Felicitările pe care Jaurès le adresase ministerului de externe al Italiei când acesta se alipise triplei alianțe îl revoltaseră pe Péguy, ca și felul în care Jaurès se împotrivise alianței Franței cu Anglia și Rusia. În caz de război, spunea Péguy, trebuie în prealabil nimiciți „inamicii din interior". Citase pe Richelieu și Robespierre, evocase amintirea Convenționei și scrisese, simbolic, despre Jaurès, care trebuia dus la locul de execuție însoțit de o tobă care să-i acopere glasul puternic. Péguy se lăsase furat de imagini stilistice. A-l considera drept un autor moral al asasinării lui Jaurès e o eroare tragică. Altora le revine această tristă celebritate: alde Maurras și Maurice de Waleffe ațâțau prin așa-zisa „presă galbenă", prin presa șovină de mare tiraj (Péguy, care scria pentru cercuri reduse, era aproape un necunoscut) și pregăteau cu scrisul lor veninos și necinstit uciderea marelui socialist.

Faptele în cele două războaie în care Franța a fost cotropită de armatele germane au dat dreptate lui Péguy. Numai pregătirea militară serioasă a putut ține în frâu puhoiul german. Numai trădarea sau complicitatea pasivă a unor Francezi a putut înlesni dominația Germaniei, adică triumful tiraniei și al reacțiunii. Cine vrea libertatea trebuie să știe s-o apere și să se jertfească pentru ea. Acestea sunt astăzi banalități. Când Péguy evidenția pericolul german și prezenta Franța ca pe o garantă a libertății era însă profet.

De altfel, acest patriot are asupra multor naționaliști o superioritate incontestabilă și săritoare în ochi: la Villeroy, lângă Meaux, conducându-și oamenii ca locotenent, s-a ridicat în picioare ca să vadă mai bine și să comande tragerea mai cu exactitate. Așa a căzut. Ideea, deci, și-a consacrat-o prin fapt.

Profesiunile şi activităţile nu sunt nobile prin ele însele, le ridică sacrificiul pe care-l fac slujitorii lor când e nevoie. Formula „preotul e păstorul turmei lui" e o simplă formulă până ce Monseniorul Affre se urcă pe baricade în iunie 1848 şi, încercând să împace cele două tabere e ucis. Secretul spovedaniei nu e decât o regulă, dar când Sf. Ion Duhovnicul preferă să fie aruncat în apele învolburate decât să dezvăluie regelui Boemiei secretele spovedaniei reginei, atunci regula dobândeşte un caracter impunător şi sublim. Guvernanţii se cuvine să poarte răspunderea actelor lor, e un principiu adeseori gol, o dată însă cu gestul ministrului Comunei din Paris, Delescluze, care văzând că orice împotrivire organizată a devenit imposibilă, îşi pune jobenul pe cap şi ia puşca în mână, pentru a se duce să cadă ca oricare cetăţean pe baricadă, principiul devine august şi cucereşte toate admiraţiile.

Patriotismul lui Péguy, fiindcă nu poate fi vorba de „naţionalism" la el, e de două ori justificat: întâi că i-a dovedit sinceritatea prin moartea (aproape voluntară) pe câmpul de luptă, al doilea că faptele teribile l-au îndreptăţit, ele întreit: în primul rând cât priveşte necesitatea strictă a organizării unei forţe care să se poată opune forţei agresoare; în al doilea rând cât reiese că fără stârpirea coloanei a cincea orice efort de rezistenţă e paralizat; în al treilea rând cât se vede că o ţară e mai mare când se împotriveşte violenţei nu numai în interes propriu ci şi pentru asigurarea vieţii libere a tuturor oamenilor, câţi şi cum sunt ei.

## „REACŢIONARUL"

Născut în provincie şi trăit la ţară, Péguy a fost un parizian înverşunat. Iubea pământul, dar şi străzile. Admirator al trecutului, era un republican aprig, a cărui credinţă în republică se menţinea mereu vie şi proaspătă. Poet al *Ioanei d'Arc*, îşi dedica marea lucrare ce i-o consacrase celor ce luptau pentru

Republica socialistă universală. Din fragedă tinerețe socialist și democrat, își mirase (și poate decepționase) o parte din prieteni prin aderarea la catolicism. Era o fire spontană, care nu asculta de nimeni și acționa impulsiv. De altfel, încrezut și supărăcios, era pornit să considere că e mereu pe calea cea bună. Herr socotea că îi plăcea să facă pe împărțitorul de dreptate. Moartea a împăcat lucrurile, dar e foarte probabil că și numeroși dintre acaparatorii lui postumi s-ar fi certat cu Péguy viu. Aparent contradictoriu, el urmărise visul lui utopic. Socialist, atacase republica parlamentară și învățământul oficial, cu patimă nedreaptă; socialist, se declarase mistic; socialist, alesese ca patroană pe Sf. Ioana și-i închinase versuri multe. Raționalist, proclamase drepturile misticii și plecase în pelerinaj la Chartres. Mare amator al filosofiei bergsoniste, își manifesta devotamentul față de spiritul lui Descartes.

Dar unde, în toate aceste meandre intelectuale, au putut găsi cei interesați pe apologetul reacțiunii? Unde, în numele a tot ce e căutuși de puțin cinstit? Doar nu în faptul că susținea studiile umaniste. Sau în conștiinciozitatea cu care se pregătea la lupta împotriva Germaniei, căreia acaparatorii gloriei lui postume aveau să-i încredințeze salvarea ordinii? Cariera lui Péguy ia sfârșit o dată cu primul război mondial, să n-o uităm. Astăzi politica socială se așează pe poziții mult mai înaintate ca atunci. Dar în vremea lui, Péguy era un revoluționar. Pe acest entuziast al Republicei socialiste universale vor unii să-l facă un autor *bienpensant?* E ridicul. Vichy-ul, desigur, amesteca frazeologia nazistă cu vagi reminiscențe corporatiste, cu pretenții de autenticitate galică, și un eclectism așa-zis sociologic, în care intrau cele mai variate școli și curente cu caracter antidemocratic. I s-a părut că gândul lui Péguy e destul de complex și chiar confuz pentru a fi adaptat, fără pericol, rapsodiei minore pe care încerca s-o cânte, cu botniță, într-un concert european tare trist și destul de disonant.

Dar, deşi plurală, concepţia finală a lui Péguy nu era lipsită de un fir conducător: socialismul lui utopic, dragostea lui pentru antici şi Corneille, admiraţia lui pentru Michelet, istoricul aspiraţiilor populare, credinţa lui neconformistă se ţineau prin ceva comun: aspiraţia către o lume dreaptă. „Il faut que France continue, il faut que Chrétienté continue" e o lozincă progresistă: prin cele două entităţi la care se referă, Péguy vrea să asigure dezvoltarea libertăţii, mersul ei înainte, pentru îmbunătăţirea soartei fiinţelor omeneşti.

## „ANTI-MODERNUL"

Căci Péguy pune preţ deosebit pe realitate. Aici „misticiştii' nu şi-au dat seama că drumurile lor se despart. Ei vor să convingă oamenii că perfecţionarea lumii nu are rost. Pentru Péguy însă credinţa era un imbold către progres. Ideea voia s-o ducă la acţiune. Dreptatea voia s-o realizeze *aici.* Faptelor le da toată însemnătatea. *Les cités charnelles* sunt oraşele, ţările, instituţiunile şi căminele noastre lumeşti. Discuţiile şi luptele noastre, în jurul lor, sunt importante, dacă sunt drepte sunt şi sfinte. Pe aceste aşezări lumeşti ale noastre vrea Péguy să le ducă spre mai bine, pentru ele merită să te jertfeşti:

*Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle*
*Mais pourvu que ce fût dans une juste guerre*
.....
*Heureux ceux qui sont morts d'une mort solennelle*
*Heureux ceux qui sont morts dans les grandes batailles.*

*Heureux ceux qui sont morts pour les cités charnelles*
*Car elles sont le corps de la cité de Dieu*

*Heureux ceux qui son morts dans cet embrassement*
*Dans l'éternel bonheur et le terrestre aveu.*

Aceste versuri arată că Péguy socotea lealitatea şi dreptatea indisolubil legate. Lua în serios, foarte în serios, rosturile şi treburile lumeşti. Nici o falsă indiferenţă, nici o apăsare interesantă la el. Când întâmplarea i-a pus în faţă o cauză lumească, Péguy s-a aruncat cu trup şi suflet de partea dreptăţii. Cauza a constituit pentru el aventura cea mare, aceea pe care o întâlnim în cel mai bun caz o dată în viaţă. Ea a fost pasiunea cea mai covârşitoare care l-a mistuit vreodată. La ea avea să ţină mai mult ca la orice. În legătură cu ea, referindu-se la un trecut permanentizat, avea să judece totul, oamenii şi lucrurile. La ea se gândea mereu ca la cea mai bună faptă a vieţii lui, ca la cea mai nobilă. Despre ea vorbea cu mândrie şi nu se sfia să declare, pe el şi pe cei ce fuseseră lângă el, admirabili şi eroici. (*Notre jeunesse* e o laudă de sine, dar atât de convinsă, de măreaţă şi de îndreptăţită, încât nu-i poţi rezista). Aventura aceea are un nume, cauza aceea e cunoscută: aventura aceea solemnă, cauza aceea minunată şi reală se cheamă *afacerea Dreyfus.*

A spune că Péguy a fost dreyfusard e prea puţin. Că a scris, că a lucrat, că a luptat şi s-a bătut e evident. Dar au făcut-o atâţia. Péguy a făcut mai mult. În librăria Bellais prietenii Herr, Monod, Ch. Andler, Léon Blum, E. Buré, Ed. Bérth şi Longuet au putut vedea un om care se confunda cu procesul lui Dreyfus. Zola, aruncându-se în vâltoare, îşi sacrifica, fireşte, timpul, îşi risca situaţia, îşi compromitea confortul. Péguy era tânăr şi necunoscut, n-avea ce pierde; dar aducea ca aport însăşi fiinţa lui gânditoare şi pasionată. Niciodată Péguy n-a putut uita afacerea Dreyfus; ar fi vrut s-o continue, s-o păstreze în stadiul ei ideal de dezbatere platonică. Când a luat sfârşit, Péguy s-a trezit nemulţumit: cu violenţă şi ciudă s-a pornit împotriva tovarăşilor de ieri şi a cerut Statului francez să vină în strada Sorbonnei să continue discuţia filosofică. Ceea ce neîntâmplându-se, Péguy a condamnat Statul francez sub forma lui parlamentară şi învăţământul sub forma lui sorbonnardă.

Aici l-au îmbrăţişat adversarii republicii, miraţi şi fericiţi ca-l pot găsi în calea lor. Uitau doar că Péguy critica pentru ca voia mai mult, nicidecum fiindcă dorea să meargă înapoi. Afacerea Dreyfus era pentru el un început, primul pas înspre revoluţia pură. Pauzele şi ezitările politicii îl exasperau. Dar pe când el cerea urmaşilor Ioanei d'Arc să realizeze societatea dreaptă în care „raţiunea Stat" şi pragmatismul politic să nu mai poată justifica executarea unui nevinovat, exploatatorii firmei Péguy cereau aceloraşi Francezi să aprobe închinarea ţării către Germania şi restabilirea unui sistem social şi politic foarte asemănător celui al veacului al XV-lea.

Pe aşa-zisul lor patron spiritual l-au aşezat în fruntea mişcării antimoderne, care urmărea să şteargă dintr-odată câteva veacuri de progres moral, cultural şi material. S-au folosit de nefericita lui teorie a „moralei de bandă". Péguy a expus-o cu intenţii bune, el omul cumsecade; dar expresia aceasta a moralei de bandă a devenit nucleul imoralismului politic şi baza tuturor concepţiilor fasciste. Cu toată această potrivire, Péguy a fost greşit ales ca patron al imoraliştilor politici. Sau măcar al acelor moderaţi abili care, lucrând în fond pentru trădare şi reacţiune, au ştiut să salveze aparenţele şi să înşele pe oamenii de bună credinţă care nu văd prea departe. Oricât ar încerca toţi, nu-l pot face pe Péguy să facă ceea ce n-a făcut: şi să scrie ceea ce n-a scris. Pe ofiţerul care a murit de gloanţe germane, pe apărătorul lui Dreyfus, pe slujitorul Republicii socialiste universale e greu să-l transporţi la Vichy. Sau măcar într-o liniştită vilă rezervată la Versailles.

Dar vâlva creată postum în jurul lui Péguy a slujit operei lui. Ea poate duce la o cunoaştere mai exactă şi mai dreaptă a acestui stilist desigur obositor dar minunat (despre ale cărui repetiţii Rivière spunea că reamintesc pe Bach), a acestui poet mare, a acestui pamfletar de talent covârşitor (deşi neexploatat), a acestui om sincer şi cinstit, care chiar când greşeşte sau se află pe poziţii care nu sunt ale cititorului, inspiră simpatie şi respect.

Mumia care s-a încercat a se fabrica trebuie să facă loc lui Péguy aşa cum a fost el. Cu defecte de caracter şi scăderi de scriitor, fără îndoială. Dar curat şi drept. Partizanul Intransigent al lui Dreyfus a considerat *Afacerea* ca un proces veşnic şi pe căpitanul în cauză ca pe un simbol. Dacă *afacerea Dreyfus* n-are sfârşit, atunci putem fi siguri că, oricând şi sub orice aspect s-ar prezenta ea, Péguy ar fi de partea lui Dreyfus, adică de partea dreptăţii, tocmai de partea aceea în care acaparatorii numelui său nu vor fi niciodată. Aceasta o ştim şi o simţim, aceasta e evident; restul sunt vorbe. Umbra bietului căpitan e mereu prezentă, umbra lui simbolică, incomparabil mai mare şi mai însemnată decât personalitatea lui ştearsă. Umbra aceasta ne arată, ne face să ştim şi să simţim de ce parte s-ar fi aflat Péguy în tragedia recentă, de ce parte spiritul lui se va afla necesarmente mereu, foarte sigur de el, intransigent, neconformist şi mândru.

# „LES FOSSOYEURS"
# (GROPARII)

O perioadă ca aceea care cuprinde înfrângerea unei țări şi căderea unui regim, va trebui să provoace multe acuzații şi multe apărări. Memoriile oamenilor care, într-un fel sau altul, au jucat un rol în dramă, vor fi numeroase. Multe, desigur, vor fi interesante; unele vor fi nedrepte şi violente, altele moderate şi pornite spre obiectivitate. (Emile Ollivier, după 1870, publicase „Filosofia unui război", un studiu aproape neutru). Fiecare va căuta să-şi justifice atitudinea, să-şi explice mentalitatea. Toate acestea vor veni mai târziu. Acum e încă prea devreme, de abia a căzut cortina.

Exilul a dat totuşi unor observatori acea depărtare necesară scrierii şi publicării unor memorii. Statele-Unite au primit, începând din 1940, câțiva francezi, francezi însemnați, ca J. Maritain, H. de Kérillis, soții Jolliot-Curie, Pertinax, Geneviève Tabouis şi J. Romains. André Maurois, profesor la o universitate americană (ca eroul cărții lui *La machine à lire les pensées*), ne-a dat două volume de memorii agreabil scrise, dar cu totul goale, neaducând nimic vrednic de luare în considerație la cunoaşterea tragediei franceze.

Nu tot aşa s-ar putea spune despre cele două volume ale lui Pertinax. Redactorul de politică externă al ziarului *L'Europe nouvelle* şi-a publicat memoriile din epoca premergătoare războiului sub titlul semnificativ „Groparii" şi a contribuit cu date prețioase la cunoaşterea evenimentelor dintre 1936 şi 1940.

Groparii sunt cei ce au pregătit, prin slăbiciune, incapacitate, neprevedere sau trădare, ruina Franței şi prăbuşirea republicii. Față de oamenii politici care au condus

treburile țării sale în acest timp, atitudinea lui Pertinax e severă. Se adevereşte patriotul, omul care îşi dă seama de însemnătatea lucrurilor şi care nu le poate lua cu binişorul. De-ar fi făcut toți criticii vieții politice şi sociale aşa! Thiers spunea pe bună dreptate: „En politique il ne faut pas prendre les choses au tragique, mais il faut les prendre au sérieux".

Dezastrul, după Pertinax, începe la 9 martie 1936, când Hitler dă ordin Reichswehr-ului să intre în zona demilitarizată a Renaniei. În prezența acestui act grav la culme, guvernul francez tace. Şi merg lucrurile tot aşa mai departe: Hitler loveşte şi guvernele franceze acceptă. Erau hipnotizate de linia Maginot, care în ochii lor ținea locul „minunii Marnei". Uitau că de la Montmédy la ocean nu mai exista o linie fortificată, doar granița cu Belgia neutră. Linia Maginot, din acest punct de vedere, fusese pentru francezi o calamitate: îi orbise, îi vrăjise. O credeau capabilă de a-i feri de orice. Francezii pierdeau din vedere ansamblul situației europene şi se bizuiau numai pe o linie fortificată, care nici măcar nu cuprindea întregul frontierei lor nordice.

Militarii, la fel ca politicienii, erau orbiți. Defensiva era pentru Weygand, Pétain, ca şi pentru Gamelin, o doctrină sacrosanctă. Tradiția era a doua, chiar când însemna conservarea unor metode de luptă învechite. Lui de Gaulle, care cerea monitorizarea, care de lupte şi avioane (aşa ca în Germania), nici nu-i răspundeau. Militarii superiori francezi, copleşiți de victoria din 1918, voiau să vadă şi să ştie numai ce fusese atunci. Comandantul în care Daladier şi toți francezii după el îşi puseseră toată încrederea, era Gamelin. Gamelin e, pentru Pertinax, tipul omului slab. Din Septembrie 1939 până în Mai 1940, n-a făcut decât să aştepte, inert; nici n-a înarmat intens, nici nu s-a gândit să atace, nici măcar n-a organizat manevre interne. Gamelin era inactiv, iar propaganda germană, prin reviste ca *Gringoire* şi *Candide*, lucra şi demoraliza. Era ceea ce s-a chemat mai apoi „trădarea perlată". Gamelin, continuă Pertinax, devenise cu

timpul un „academic", un „funcționar". Inteligent și cult, era timid și credea numai în teoriile și lecțiile războiului din 1914. Ura pe novatori și orice noutate. Omul acesta prudent, a terminat de altfel printr-un gest temerar și necugetat: și-a trimis trupele în Belgia în Mai 1940, împotriva oricărui plan și oricărei cumințenii.

Jules Romains, în America, vorbind despre Gamelin, a evocat o figură foarte asemănătoare cu aceea la care se referă Pertinax. Sfătuitor cultural al lui Daladier, J. Romains îl vizitase pe Gamelin la cartierul lui. Și el descrie un om subtil, chiar pornit spre filosofie, dar incapabil de realizări practice; un doctrinar interesant, dar un șef nul; o minte ascuțită, dar sterilă.

Daladier e și el un om foarte cult, recunoaște Pertinax, dar „o mare cultură nu ajunge pentru a da un creier". E cinstit, e patriot, dar e lipsit de o calitate esențială pentru un conducător: e un om fără voință. Daladier a fost în 1938-1939 „dictatorul fără voie". Se credea poate un Clemenceau și uita că e o personalitate „concavă", nu „convexă" ca Tigrul. Față de agenții Germaniei, Daladier e slab; politica lui e o politică de „conciliere" cu cei ce considerau pe Hitler și Mussolini „mai mult ca aliați ai clasei sociale, decât ca inimici ai națiunii lor".

Daladier, *agrégé d'histoire*, profesor universitar, e unul dintre acei francezi la care Thibaudet se referea scriind „La république des professeurs". Cunoscut ca o fire dârză, era supranumit în cercurile radicale „taurul din Camargue". Dar meridionalul pe care toți îl credeau violent și năprazinic s-a dovedit, în ceasurile hotărâtoare, timorat de un temător. Prieten al marchizei de Crussol, considera, poate sub influența ei (indirectă, căci ea nu-i da directive politice), ca foarte importanți pe cei ce preconizau înțelegerea cu Germania cu orice preț.

Numai punându-se la rând cu ei, a putut Daladier considera Münchenul ca un triumf și a putut primi zâmbind aclamațiile mulțimii oarbe, la 30 septembrie 1938, pe drumul de la aerodromul Le Bourget la minister. Se ținea în picioare în

maşină, alături de Bonnet, ridica braţele în aer, făcea ca şi cum aducea o victorie, nu o capitulare jalnică.

Scena aceasta Pertinax, care i-a fost martor, o descrie patetic. Memoriile lui sunt destul de seci, dar aici se încălzeşte, evocă puternic şi găseşte accentul just pentru a reaminti una din cele mai triste şi mai stranii zile din istoria Franţei.

În faţa Congresului Partidului Radical la Marsilia, Deladier inventa, ca o diversiune, o teorie ciudată (cu un îndepărtat caracter bismarckian): a „izolării imperiale" a Franţei. Aceasta trebuia să ia locul principiului echilibrului european şi politicii de securitate. Franţa nemaiinteresându-se de problemele europene, avea să se consacre exclusiv domeniului ei colonial, să-l organizeze, să-l perfecţioneze şi apoi – după vreo douăzeci de ani, avea să revină ca un imperiu perfect şi să-l supună admiraţiei universale. Ceea ce presupune că Franţa – ca un individ – se poate retrage în voie din Europa şi se poate muta oriunde doreşte; şi că timp de douăzeci de ani Europa va sta cuminte s-o aştepte, păstrându-i locul neştirbit. Doar atât!

După Septembrie 1938, Daladier e omnipotent. Dar nu realizează nimic. Reînarmarea şi mobilizarea industrială, cu toate eforturile ministrului patriot Raoul Dautry, sunt ţinute pe loc de birocraţie. Daladier voia, mai presus de orice, „unanimitatea naţională", formulă care acoperea culpabila lui îngăduinţă pentru toate grupările germanofile şi fascizante. Anatole de Monzie şi Laval duceau „campania mussoliniană", cereau înţelegerea cu Italia. Şi Daladier îi asculta. Într-atâta încât în martie 1940 era gata la un război cu U.R.S.S. pe chestia Finlandei.

Despre Lebrun, Pertinax se exprimă în termenii cei mai disprețuitori. Îl consideră un personaj de comedie de Labiche. Cât despre Reynaud, îi recunoaşte inteligenţa, dar îi contestă alte calităţi. Reynaud i se pare prea modern; e vioi, dar mai curând „săltăreţ"; raţionalist, dar prea „geometric". Şi lipsit de energie şi el. Reynaud a fost înfrânt de doi bătrâni militari, doi veterani „cu

săbii de carton", ajunşi la Academie şi aproape senili: Weygand şi Pétain.

Reynaud e vinovat că a făcut prea multe concesii şi a ţinut prea multe discursuri. Era înconjurat de oameni neserioşi, toţi din grupul d-nei de Portes, iubita lui. Sub înrâurirea unui grup reprezentat mai ales prin Baudoin şi Bouthellier (viitori miniştri ai Vichy-ului), el înclină spre teoria „pactului cu Italia" şi-l izgoneşte de la Ministerul Afacerilor Străine pe secretarul general Alexis Léger.

La 10 iunie 1940 Reynaud promite lupta în faţa Parisului, în Paris, în provincie, pe mare şi în Algeria. Dar nu face nimic. Vorbeşte frumos „crede în miracol, deoarece crede în Franţa", dar atâta tot. Weygand, Pétain şi Chautemps vor armistiţiul. Georges Mandel (fiul unui croitor sărac din cartierul Bursei, cu numele de Rotschild), fostul ajutor al lui Clemenceau, omul care a stârpit banda de la „Bonnet rouge" în războiul trecut şi care a arestat pe Caillaux şi Malvy, cerea continuarea luptei. La 13 iunie Churchill vine la Tours. Herriot şi Jeauneney vor să plece în Algeria; Pétain şi Weygand vor să rămână în Franţa. Reynaud e buimăcit. La Bordeaux, la 16 iunie, el demisionează, nemaistăpânind situaţia; se pleacă în faţa lui Pétain. Apoi se pierde cu totul. D-na de Portes e omorâtă într-un accident de automobil pe Coasta de Azur, Reynaud votează pentru Pétain. Reynaud, în care, la un moment dat, se rezumaseră speranţele ultime ale naţiunii franceze, a fost şi el o dezamăgire. Ministerul din martie 1940, prezidat de el, prea numeros, neomogen şi neunit, constituit după principiul „concilierii" cu fascizanţii, s-a fărâmat imediat sub loviturile furtunii. Reynaud a căzut primul.

Ultimul dintre gropari, cel mai mare, e Pétain. Vechi pesimist şi încercat defetist, Pétain, care jinduia după un armistiţiu prematur şi în timpul primului război mondial, e de fapt un puritan ipocrit. Acest catolic intransigent s-a însurat la 60 de ani cu o femeie divorţată (deci nu la biserică). Pétain a fost omul cercurilor fascizante şi şeful clicii reacţionare de la Academia franceză. Alături de Louis Bertrand, Abel Hermant,

Louis Gillet, Pierre Benoit, Claude Farrère, Weygand, Edmond Jaloux ţi alţii, susţinea, de sub prestigiul Cupolei, punctul de vedere al dreptei celei mai extreme şi politica de totală supunere faţă de Italia şi Germania. În 1939 a fost trimis de Daladier ca *personna grata* pe lângă Franco, a cărui bunăvoinţă Franţa se găsea pe atunci obligată să încerce a o câştiga. La Madrid Franco l-a primit glacial. Pétain nu s-a sfiit totuşi să spună: „Am simţit, când mi-a strâns mâna, că-i pare rău că nu mă poate primi mai bine". Cu astfel de fraze neroade *Candide* şi *Gringoire* umpleau creierii cititorilor lor şi-i pregăteau de înfrângere. Pertinax urmăreşte de aproape activitatea lui Pétain şi arată cum, fără încetare, acesta lucrase de timpuriu contra instituţiilor ţării şi pentru o politică de abdicare în faţa Statelor totalitare.

Franţa, conchide Pertinax, ar fi putut zdrobi cu uşurinţă hitlerismul, din vreme, fără război. Dar oameni ca Bonnet, Laval şi Flandin, i-au lăsat pe Hitler şi Mussolini să dea cu pumnul în masă. Ei şi alţii ca ei, au sabotat alianţele Franţei şi au demoralizat poporul francez. Triumful lor a fost Münchenul şi idealul lor lozinca „Franţa nu se va bate". Laval şi Flandin, cu glas tare, Pétain în culise, Bonnet prin intrigi, ajutau Germania şi Italia, iar oameni slabi ca Daladier şi Reynaud, se lăsau conduşi. Militari ca Gamelin asistau inerţi. Până ce Pétain a realizat visurile trădătorilor.

Înapoia acestei triste politici, ce realitate stă? Aceea că unii oameni preferau ca Franţa să fie învinsă decât să cadă regimul german, care în ochii lor era, ca şi cel italian, „apărătorul ordinii în Europa". Acestora, cu adevărat, li se potriveşte numele „Groparii". Căci tragedia Franţei, de la 1936 până în 1944, are un caracter lugubru, hidos şi grotesc totodată. Peste această perioadă dominată de trădători, sau de incapabili, se lasă un fel de pâclă. Am dori să aşternem uitare, de n-ar fi nevoie să ţinem minte pentru viitor. Pentru a înmormânta puţinele lucruri bune şi frumoase ale lumii, sunt mereu ciocli; se cuvine cei vii să stea de veghe în picioare.

# DIAVOLUL PREZENT
# SAU
# MALAPARTE ÎN FAȚA RĂZBOIULUI

*Car voilà l'extrême point où la*
*cruauté puisse atteindre.*
MONTAIGNE

*Ich reif den Teufel und er kam,*
sună un vers de Heine.

Următoarele nu se potrivesc cu ceea ce avea să vadă actualul redactor al ziarului *Avanti* în Europa asupra căreia se dezlănțuise forța demonică a mașinii de război germane. Heine scrie:

*Und ich sah ihn mit Verwundreung an*
*Er ist nicht hässlich, und ist nicht lahm*
*Er ist ein lieber, scharmanter Mann.*

E adevărat că într-un punct se produce coincidența. La ambasadorul spaniol spune Heine că l-a întâlnit pe diavol; or, tot acolo l-ar fi putut frecventa cu ușurință și Malaparte, la prietenul lui, contele Augustin de Foxà, ministru la Helsinki, acela căruia îi era atât de teamă de strigoi. Dar în plin veac al XX-lea și în plin război, lucrurile mergeau mai lesne; nu mai era nevoie de un loc atât de select și de rar, poate: de greu accesibil, ca o legație; diavolul pe la 1940 era liber în Europa și nu-ți cerea decât să ai ochi ca să-l vezi, urechi ca să-l auzi, nervi ca să-l simți. Și nu mai era personajul lui Heine: dispăruse orice farmec, orice gentilețe.

Timp de zece ani, germanii jucaseră teatru. Și imensele,

incontestabilele calități ale acestui popor serios, muncitor, cu gura plină de fraze pilduitoare, nu puteau să nu cucerească o mulțime de oameni de bună credință. Dar, spune Giraudoux în *Electra*, vine clipa în care orice ființă e silită să se *declare*, să-și dea adâncul pe față; atunci fiecare rămâne numai așa cum e și cum era dintru început, cum poate că singur nu și-a dat seama că e. Atunci rămâne numai adevărul; începe numai realitatea cea mai strictă. E, desigur, o clipă emoționantă și atotcuprinzătoare de surprize. E momentul în care, în povestea cu scufița roșie, după lungi abilități, în sfârșit, lupul își scoate ochelarii și bonețica de dantelă. Unde a dispărut bunica? Pentru germani această clipă solemnă s-a produs o dată cu izbucnirea războiului. Atunci toate discursurile și toate atitudinile au pierit ca de la sine și a rămas numai poporul dornic de uniforme, ahtiat de luptă, hotărât să nu cunoască mila. Acest popor se declarase. Și s-a văzut, scrie Malaparte, „lupul însetat de sânge".

Malaparte (Curzio), laolaltă cu toți ceilalți profasciști sau simpatizanți ai curentelor dictatoriale, fusese fără îndoială și el în tagma vinovaților. Dar există un timp pentru fiecare lucru; există timpul supărării, există însă și acel al împăcării; există revolta, însă și iertarea. Or, e clar că cel ce se alăturase deschizătorilor de drum pentru schingiuitori și opresori s-a cutremurat din vreme și s-a lepădat de rău. Da, fostul partizan al marșului asupra Romei, autorul care surâdea când Zangwill găsea procedeul întrebuințării untdereținei de către fasciștii italiei ca barbar și-l trata drept mic burghez cu prejudecăți și care, după câteva luni în închisoarea Regina Coeli și câțiva ani în insulele Lipari, tot acceptase să fie corespondent de război al lui Mussolini, care întreținea cele mai bune legături de prietenie cu trimisul lui Franco pe lângă președintele Risto Ryti (una din acele cocote cinstite cărora continentul nostru le datorează atâta amar și atâtea suferințe, pentru că prin girul lor de oameni aparent moderați și buni au acoperit cele mai crude ticăloșii – aici intrând și Pétain – semănând ca două picături de apă cu venerabilul

bătrân din *Topaze* al lui Pagnol, escrocul cu figura blajina și ținută onorabilă care înlesnește toate samavolniciile), cărora Himmler îi trimitea coniac și cu care generalul Dietl se îmbăta, confidentul lui Galeazzo Ciano, care-l vizita pe Pavelici și se plimba prin „Europa nouă" ca pe moșia părintească omul acesta s-a trezit. Când a dat, nemijlocit, ochii cu diavolul, când a văzut și a trăit oroarea, când a întâmpinat pe teren realizările Gestapoului și ale SS-ilor, când a cunoscut pe oamenii lui Himmler „izolați în lumea pură a cruzimii", pe acest cinic l-au trecut sudorile reci. S-a scuturat și a vărsat.

Ce-și închipuiseră Malaparte și ceilalți ca el e ușor de gândit. Credeau că războiul german va fi scurt, fără complicații și aproape plăcut. Or, germanii, o dată depășită clipa *declarării*, nu s-au mai oprit. Și a urmat un coșmar de cinci ani. Mussolini crezuse că din alianța sa cu Germania va trage foloase facile, fără a fi silit să meargă prea departe sau să afle prea multe. Încheiase un fel de pact cu clauza tacită a respectării sensibilității italienești. Diavolul promisese, se arătase tolerant, deloc pretențios. În ziua scadenței se schimbase însă totul; micii șarlatani mai aveau oare tăria să meargă până la capăt? Până la capătul nopții? Sau nu se mai jucau?

Căci n-a fost un război ca oricare altul. A fost ceva cu totul deosebit și așezat dincolo de limitele omenești ale îndurării. A fost un război fără cai și fără puști. Locul cailor l-au luat mașinile și locul puștilor (așa cum le cunoștea și câinele Spin) l-au luat bombardamentele care zguduie pământul din țâțâni (și înnebunesc pe câinele Spin). A! să mai fi fost cai și puști... Dar a fost cu totul altceva. Nu mai încăpea nici o asemănare cu alte războaie. Ministrul Italiei la Belgrad, Mameli, îi povestește lui Malaparte cum s-au petrecut bombardamentul teribil, îngrozitorul măcel. Și adaogă: avem de ce ne rușina, de a ne fi aliat cu Germania.

Și într-o nuvelă de Pierre Mille e vorba de un cinstit director

de ziar, dornic de material senzațional, care obține libertatea unui celebru ucigaș și-i promite impunitatea cu condiția de a comite crime pe care să le poată relata, cu exclusivitate, foaia lui. Prea bine, răspunde ucigașul când s-a lămurit pe deplin, din moment ce lucrez în voie, pot începe și aci: și-l strânge pe director de gât.

Italieni ca Malaparte se treziseră și se cutremuraseră. „Mi-e rușine de mine însumi. Ar trebui să ne fie tuturor rușine de noi înșine". Își simțeau răspunderea. De aliații lor le era groază și scârbă. În ei vedeau, multiplicat, pe acel ofițer cu un ochi de sticlă căruia un copil rus (pus să-l ghicească pentru a-și putea salva astfel viața) îi spunea că-l recunoaște fără greutate pentru că e singurul care are o expresie umană. Or, „toți nemții au un ochi de sticlă". Crezuseră multe, italienii sau alții ca ei. Dar din contractul unor oameni, oricât de greșiți, cu diavolul dezlănțuit n-a putut rezulta, oricât de tardiv, decât revolta omului. Coșmarul era prea groaznic: impunea dezmorțirea și înfiorarea.

Malaparte a vizitat tot frontul, de la Balta în Laponia, de la Helsinki la Iași, de la Cracovia și Varșovia la vecinătățile Leningradului. Și a trecut prin Europa: de la Roma în Suedia, de la Petsamo la Budapesta, de la Copenhaga la Belgrad. Pretutindeni întâlnea numai coșmarul. De aceea și cartea *Kaputt* e atât de plină de vise stranii, grele. De aceea e și atât de stingherită. „Îi e rușine de ceea ce au ajuns cu toții în acest război. Îi e rușine de ce suferă". Războiul operase adânc în suflete, răscolise totul. Oamenii, simțind și trăind (totuși) nu mai puteau rămâne'a aceiași și se schimbau și ei, din străfunduri. Malaparte citează fraze: „e ușor să ajungi, greu e să pleci". Care evidențiază imprevizibilitatea rezultatelor unei mari zguduiri. Prin războiul lor, germanii dezvăluiseră stări psihice prea acute, posibilități spre rău prea evidente, culmi de sfârșeală prea întunecate, născociseră situații prea crunte pentru a mai putea opri valurile reacțiunilor sufletești. Creatorii ororii în stare pură și mântuitorii ridicolului celui mai absolut (al lor e generalul care

se bagă în apă cu uniforma şi, neputând pescui un somn, îl împuşcă!), experţii cruzimilor fără oprire, poftitorii nesăţioşi de sânge deschiseseră zăgazuri, până la ei închise. Se depăşiseră pe ei înşişi. Oamenii, cei mai mulţi, nici nu puteau crede că răul e atât de mare, că e aşa real. Evitau să admită evidenţa, se refugiau în credinţa că trebuie să fie vorba de exagerări, că niciodată faptele nu pot traduce exact imaginaţia morbidă. Şi totuşi aşa a fost. Realitatea a depăşit imaginaţia. „Lupul însetat de sânge" n-a fost o metaforă. Mărturia lui Malaparte, a unuia care n-a avut motive să nu spună adevărul, care, dimpotrivă, ar fi avut tot interesul să-şi îndulcească trecutul complice, e teribilă. Iar dacă un om atât de moderat ca Robert Kemp, comentându-l, explică, după ce refuzase şi el să admită posibilitatea realizării aievea a coşmarurilor celor mai nebune, că „slăbiciunea închipuirii mele şi mediocritatea mea de om civilizat nu ştiu să se ridice pe aceste înălţimi tragice, ele se încăpăţânează prosteşte să nu creadă în aceste excese de groază", problema e lămurită. Diavolul a fost prezent cu adevărat. „Războiul", mai spune distinsul şi ponderatul critic al foarte ponderatelor *Nouvelles littéraires* (unde a luat locul lui Edmond Jaloux, om cult dar apos şi fad, şi care, fără să fie prost, a putut scrie despre *Faux-Passeports* ale lui Plisnier că dovedesc existenţa spionajului internaţional comunist, aşa cum până atunci numai *cancelarul Hitler* o făcuse), „astfel cum l-au conceput germanii, a fost lucrul cel mai cumplit, cel mai cinic, cel mai mârşav din câte a văzut omenirea". Pus faţă în faţă cu el, Malaparte n-a putut răbda şi tăcea: a scris.

*

* *

Fusese vorba ca douăzeci de ani după victoria aliată, germanii să fie obligaţi a se saluta între ei cu strigarea *Hitler kaputt*. N-a fost să fie aşa. Dar termenul *kaputt* – drag ostaşilor ruşi – a cărui origine nu e clară, a rămas măcar ca titlul cărţii prin care Malaparte şi-a descărcat sufletul. *Kaputt* e un reportaj şi o

mărturisire. Kaputt e icoana războiului făcut de german, „lupul însetat de sânge", şi e oglinda unui suflet, un suflet omenesc nu lipsit de vini, adesea afectat, plin de fumuri, contaminat de ani lungi de păcătoşenie, dar capabil de simţire, de clarviziune şi de suprema calitate a fiinţei create de Dumnezeu: facultatea de a recunoaşte greşeala şi, înţelegând, de a se schimba.

*Kaputt*, deci, nu e o perfecţiune. Şi tocmai de aceea e interesantă şi importantă. E cartea unui om, în ea se arată caracterul lui complex, uneori antipatic. Dar e, în consecinţă, şi o mărturie puternică. Căci nu se ascunde nimic. Vedem în ea spaima fiinţei omeneşti revoltată de grozăviile inutile la care i-a fost dat să asiste – vedem şi scenele de *bon ton* european pe care un scriitor, care ţine cu tot dinadinsul să pară rafinat şi aşezat în mijlocul celor mai elegante cercuri, le-a presărat cu profunzime. Dar poate că această parte a cărţii e de fapt sinceră. Poate că toate formele de proustianism ieftin nu reprezintă şi ele decât tributul pe care orice minte raţională, care a străbătut ani lungi de coşmar, trebuie să-l plătească de nu nebuniei, în orice caz dezaxării. Oricum ar fi, în cartea lui Malaparte apar: restaurantul Larue din rue Royale, familiile princiare Radziwill şi Fürstenberg, cursele de cai, Coasta de Azur, vinul de Tokay, prietenii lui din Faubourg St. Honoré, fotolii de piele, bătrâni domni frivoli evocând vremuri apuse, „un violent de Renoir într-un peisaj verde de Manet", faianţa de Delft, baluri numeroase şi tot atât de numeroase prinţese poloneze, Sir Harold Nicolson şi Sir Oswald Mosley, cluburile de golf, argintărie şi cristaluri, vaporaşe albe în amurguri cenuşii, nesfârşite dejunuri la ambasade şi legaţii, flori şi păsări, regele G. V., care brodează seara în cerc intim şi prinţul Eugen al Suediei (care a fost pictor în Montmartre), gravuri şi desene, saloane literare şi weekend-uri nobiliare, băuturi alese ca porto, whisky, cinzano şi vinul de Burgundia, prinţesele Bismark, ba şi prinţesa Luisa de Hohenzollern, porţelanuri de Saxa şi Meisen, bogate mâncări vânătoreşti, muzică de Chopin şi pictori italieni, ofiţeri spilcuiţi, prinţul şi prinţesa Umberto, intrigile

prințesei Isabela Colonna (născută Sursock), place Dauphine din Paris, beții subtile sub soarele arctic nocturn cu Bordsbrännvinn (de nu cu Porumerarnsbrännvinn sau chiar Erikpbrannsvinn) și, firește, contele de Foxa căruia trebuie să credem că-i e frica de stafii – și nesfârșite șiruri de alte prințese și alți prinți, alți pictori, alte mâncăruri, alte dejunuri la legații, alte cristaluri, care toate formează ceea ce el însuși numește „le côté de Guermantes". Dar a compara figurile întâlnite pe la recepții cu câte un portret, a face un citat muzical și a pomeni câteva culori diafane nu constituie decât o slabă pastișă după Proust, a unui Proust mai mult aparent și factice. Kemp vorbește aici de „dandysm" și „gongorism". E și nițel saint-simonism, o transpunere megalomantică a trecutului (așa cum s-a schimbat scena casării testamentului lui Ludovic al XIV-lea, la care martori oculari spun că Saint-Simon de abia s-a putut exprima și la care el ni se arată atât de impetuos, de cuceritor).

Dar mai e ceva aici, ceva esențial. E mai mult decât o imitație după Proust, mai mult decât o voită (sau nu) atmosferă de snobism. E căutarea contrastului. „În mijlocul Europei corupte de foame, de ură și deznădejde", Malaparte caută în Suedia neutră a rafinatului prinț Eugen, pictor și colecționar, „impresia unei vieți senine, sentimentul demnității omenești".

*

* *

Și avea nevoie de ele. Celui ce râsese de Zangwill nu-i mai venea să glumească. Războiul german îl vindecase de cinism. Spectacolul Europei îi dezvăluise farmecul vieții tihnite. În drumul de pe frontul ucrainean la frontul arctic prin Moldova, Smolensk și Polonia, văzuse prea multe, fusese prea aproape de iad (un iad serios, nu fantezist), adevărul i se arătase prea simplu și categoric. Când, la Capri, Axel Munthe (pe care nici Malaparte nu-l ia prea în serios ca scriitor) îl întreabă dacă germanii sunt cu adevărat feroce, îi răspunde tot atât de simplu și de categoric:

„Da, e adevărat. Omoară oameni dezarmați, îi spânzură de copaci pe piețe publice, îi ard de vii în casele lor ca pe șobolani, împușcă țărani și muncitori. I-am văzut cum râdeau, mâncau și dormeau la umbra cadavrelor care se legănau de ramurile copacilor". Desigur că după asta jinduiește să se afle în Suedia, să „regăsească dulceața vieții senine care fusese pe vremuri fala Europei". După cum nu e de mirare că se complace în excese de proustianism monden. Dar până să ajungă în Suedia și în salonul prințului-pictor, ce nu mai vede? Vede pe Obergruppenführerul Dietrich, care râde și întreabă: „le-a plăcut?" când aude că în lagărul de la Smolensk soldații ruși ajunseseră să mănânce cadavrele camarazilor lor sub privirile calme ale germanilor. Vede „poliția tăcută" din pădurea Oranienbaum pe frontul Leningradului, unde prizonierii ruși sunt îngropați pe jumătate în zăpadă cu mâna dreaptă întinsă ca tăblițele stâlpilor indicatori de drumuri și aude justificarea: „Și prizonierii ruși trebuie să folosească doar la ceva". Vede în pădurea Raikkola, pe malurile lacului Ladoga, scena aceasta: caii, pe care înghețul i-a prins în timpul cât treceau lacul cu trupul în apă până la gât, par acum o masă de statui. Soldații finlandezi vin să se așeze pe aceste capete petrificate și să stea de vorbă. Totul pare un imens joc macabru de călușei, un tablou de Bosch, niște „moși" tragici, însoțiți de o nevăzută muzicuță. Primăvara soldații finlandezi se duc să scoată caii și să-i înmormânteze, căci mirosul devine de nesuferit și vestește molime.

Și ce mai vede? Ce mai aude? A, iată-l pe Frank care spune: „Sunt regele german al Poloniei". În ghettoul din Varșovia, pe care Malaparte e autorizat să-l viziteze, dă de cadavre lăsate zile întregi în plină stradă și întâlnește și cortegiul nedezmințit al ororii: păduchi, murdăria, promiscuitatea, foamea, disperarea, „fețele de culoarea hârtiei cenușii sau a albului cretos". Acolo mortalitatea e de 54. Acolo „copiii nu se joacă: n-au nimic cu ce să

se joace, n-au jucării. Şi apoi, nici nu ştiu să se joace! Nu, copiii ghettoului nu ştiu să se joace. Sunt nişte copii degeneraţi. Ţi-e şi scârbă de ei. Singura lor distracţie e să meargă după carele funebre încărcate cu morţi – şi nici măcar nu ştiu să plângă, sau să se ducă să vadă cum îi împuşcă pe părinţii şi fraţii lor în dosul cetăţii. Singura lor distracţie e să se ducă să vadă cum li se împuşcă mămica". Frank e un om fin: joacă cricket şi cântă la pian Chopin şi Schumann. El condamnă pogromurile ca fiind procedee barbare şi neştiinţifice, nedemne de un popor cult. Ospeţele lui la palatul Wawel din Cracovia sau la palatul Bruhl din Varşovia sunt planturoase. Atmosfera în apartamentele lui e plăcută, calmă, îmbietoare. Dar, după cină, pentru a-şi distra oaspeţii şi a digera mai uşor carnea de mistreţ, pentru a se recreea, el trage cu puşca în copiii care încearcă să se furişeze noaptea prin găurile făcute sub zidurile „oraşului interzis".

Iată-l şi pe Ante Pavelici, stăpânul Croaţiei. Ce frumos vorbeşte! Ce bun pare! Cât de convins spune că vrea să guverneze cu dreptate şi blândeţe. Malaparte e aproape convins. Atâta doar că, văzând un coş plin de stridii pe biroul poglavnicului şi întrebându-l pe acesta de unde vin, primeşte ca răspuns: „nu sunt stridii, sunt 2 kg. de ochi omeneşti, un dar al credincioşilor mei ustaşi". Mai e şi şcoala pregătitoare de SS, isprava pe care trebuie s-o ducă la bun sfârşit oricine vrea să facă parte dintr-un *Leibesstandart*: va lua cu mâna stângă o pisică care o va ţine de pielea spatelui, iar cu un briceag ţinut în mâna dreaptă va trebui să-i scoată ochii. Sau procedeul probei de lectură aplicat prizonierilor în Ucraina. Oamenilor li se dă un ziar şi li se spune că cei ce vor citi bine vor fi numiţi supraveghetori şi afectaţi unor munci uşoare; ceilalţi vor fi trimişi la munci grele. Oamenii se străduiesc să citească frumos şi clar. Cât mai frumos, cât mai clar. Unii izbutesc, alţii se încurcă. Râd, se ghiontesc. Şi la urmă, când au fost împărţiţi în două, după ştiinţa de carte, surâsul germanilor

dispare: a fost doar un truc, cei cu ştiinţă de carte sunt împuşcaţi, pe loc, căci sunt mai deştepţi, deci mai periculoşi.

Şi toate se ţin lanţ: bombardarea nemiloasă a oraşelor (ca a Belgradului în aprilie 1941), incendiile, sângele, satele pârjolite, clădirile distruse, închisorile, zbirii, cătuşele, lagărele, frica, foamea, deznădejdea. Iată imensele ţinuturi ale Ucrainei, unde n-a mai rămas nimic, iată trenul care a plecat cu vagoanele de vite tixite de oameni şi care la destinaţie zvârle din vagoane maldăre de cadavre, iată bordelul unde după douăzeci de zile fetele de bună condiţie trimise acolo sunt împuşcate fără excepţie (şi o ştiu din ziua în care au fost trimise acolo), neîncetatele strigăte de „foc", soldaţii rămaşi fără pleoape şi oamenii spânzuraţi alături de câini. Cortegiul monoton al cruzimii n-are sfârşit. Şi Germanii rămân calmi, metodici, sau devin chiar sentimentali: *Arme Leute*, bieţii oameni, spun, dând din cap, despre prizonierii care ajunseră să mănânce cadavrele camarazilor lor.

Nu e de mirare că Malaparte s-a trezit. Că se declară de partea somnului pe care generalul german *l-a împuşcat*, de partea gâştei servite la masa regelui Poloniei înfometate şi care probabil a fost şi ea executată următor ordinului *Feuer!* Şi de partea pisicii, a aceleia căreia Siegfried-ul modern trebuie să-i scoată ochii. Şi de partea calului, simbolul Europei vechi, nobile şi curate. Caii devin pentru el o obsesie. Îi vizitează răstigniţi, le aude mereu nechezatul, le simte neîncetat mirosul de hoituri căzute pe drumurile războiului. De-a lungul frontului nu sunt numai cadavre de oameni şi cai; în acest război a ars fierul, a putrezit oţetul, au murit maşini. Mirosul oamenilor, al vitelor şi al plantelor e copleşit de mirosul cel nou, al benzinei şi al metalului mort.

În acest război mecanizat, Malaparte l-a văzut bine pe Siegfried, modernizat. „Germanul mi s-a arătat astfel gol, descoperit". I s-a arătat „pornit spre cruzime, pornit cu cea mai

rece, mai metodică, mai ştiinţifică dintre cele mai neînduplecate cruzimi". Era firesc să se întrebe de unde vine atâta răutate, care e cauza acestor neomeneşti tendinţe? Teoria lui Malaparte, destul de subtilă şi de ironică, e că Germanilor le e frică, că sunt bolnavi de teamă, că sunt un popor bolnav, un *Krankenvolk*. Că le e frică de toţi şi de toate, că omoară şi distrug din teamă. Li-e teamă de tot ce trăieşte şi de tot ce le e străin. Li-e mai ales frică de omul slab, de copii, de cei dezarmaţi, de bătrâni, de bolnavi.

Să fie explicaţia cea justă? Importă prea puţin. Dar concluziile lui Malaparte – mila şi groaza în faţa poporului capabil de astfel de cruzimi – pot fi împărtăşite de oricine. Dar mărturia lui rămâne şi ne urmăreşte, ne chinuieşte. Căci e indiscutabil sinceră[1]: adevărul e negru, cum mai negru nici iadul nu poate fi. Malaparte n-a vrut să forţeze nota. Dimpotrivă, necontenit a îndulcit viziunile danteşti cu acele uşoare proustianisme de suprafaţă care-i legănau inima în lungul şi latul Europei lăsate pradă războiului total. „Şi mie mi-e groază de cruzimi, spune el, dar există anumite adevăruri pe care nu se poate să nu le ştiţi".

Rezumând cartea lui Malaparte, putem afirma o dată cu el că ne facem o neplăcută datorie. A reaminti dureri recente, a stărui asupra ororilor, a scoate în relief atâtea urîţenii, a repeta (fie şi prin scris) tot ce s-a comis, e un nou calvar. Dar poate că nu e inutil. Poate că mulţi n-au ştiut. Poate că unii au uitat prea repede. Poate că alţii nu vor să creadă. Poate, în sfârşit, că altora nimic nu li se pare prea grav. Pentru toţi e bine să răsune glasul cinstit al unui martor ocular. El le arată că dincolo de unele limite nu poate să încapă pentru o conştiinţă din care n-a pierit omenescul decât revolta şi strigătul care descarcă inima. *Kaputt* e această revoltă şi acest strigăt. *Kaputt* e simbolul prăbuşirii

[1] Din trecerea lui prin Moldova se vede că Malaparte e sincer şi notează lucruri trăite. Cuvintele româneşti le transcrie aşa cum i-au sunat în urechi, nu le îndreaptă. Spune: „caruzze", „Al draco", „la rividere", „zuica", „brenza", „mulzumiesco" şi biserica „San Spiridone".

cruzimii. *Kaputt* e strigătul omului liberat care a înlăturat pe diavol. Dar *Kaputt* e şi simbolul suferinţelor, al sufletului care a rămas buimăcit, care, după ce era cât pe-aci să piară, a fost salvat, dar a rămas totuşi atât de crunt schimbat. A! de-ar rămâne, printre ruine fizice şi morale, semnul victoriei asupra răului, de n-ar fi, prin repetarea unor erori fatale, numele nou al prăbuşirii totale. Căci diavolul e gata la orice chemare.

# ULTIMA PIESĂ A LUI GIRAUDOUX

Pentru a condamna lumea modernă, ordonată, crudă şi uniformă, Giraudoux a fixat două simboluri extreme: de o parte petroliştii şi haita lor de profitori mărunţi ca reprezentanţi ai puterilor băneşti, de alta nebuna din Chaillot şi acoliţii ei dezinteresaţi, ca exponenţi ai pitorescului şi omenescului. S-ar părea pe alocuri că ultima piesă a lui Giraudoux (jucată la teatrul lui Jouvet în Decemvrie 1945, tipărită în 1946) reia tema din *Jean Le Maufranc* a lui Jules Romains: respingerea colectivităţii moderne intervenţioniste. Într-adevăr, şi aici sunt urmărite mecanizarea şi opresiunea. Dar ţelul e mai precis, referinţa nu se mai face la feluritele tendinţe şi asociaţii care vor să desfiinţeze libertatea individului, ci la căile, metodele şi rosturile celor ce deţin mijloacele de a corupe şi înjosi sufletele prin bani. Teoria dramei, la Giraudoux, e mai puţin cuprinzătoare şi mai puţin tulburătoare. Dar e mai aspră.

După această teorie o lume cu adevărat modernă presupune un tip unic de muncitor, cu aceiaşi obraji, aceleaşi veşminte, aceleaşi gesturi şi cuvinte. Se mai caracterizează şi prin generalizarea societăţii anonime, „singura grupare omenească îngăduită de epoca noastră". Creaturile ei, membrii consiliilor de administraţie, sindicii presei publicitare, experţii în examinarea zăcămintelor terenurilor şi reprezentanţii poporului însărcinaţi cu salvgardarea intereselor petrolifere ale naţiunii, fără a uita preşedinţii, secretarii şi directorii, au hotărât să exploateze bogăţiile subterane ale Parisului. Vor organiza o societate anonimă, o vor lansa aşa cum se obişnuieşte, cu acţiuni şi reclamă, vor specula, vor provoca panică şi încredere, vor sărăcii pe depunători, se vor îmbogăţii, vor distruge oraşul şi vor scoate

petrolul. Ce vor face cu el? „Ce fac din totdeauna cu petrolul. Mizerie. Războaie. Sluțenii. O lume nenorocită".

Vina cea mare a oamenilor de afaceri. Pericolul suprem îl reprezintă ei, sub diferitele lor denumiri, speculanți, gangsteri, intermediari, rechini. De aici vine răul, de la bani, de la vițelul de aur, căruia i se închină astăzi toți oamenii. Criminalii sunt aşazişii constructori, care distrug frumusețea unde o întâlnesc, al căror ideal e „manechinul unei ruine". În fața financiarilor, la celălalt capăt, stau apărătorii libertății şi ai farmecului. Invaziei oamenilor de afaceri şi epocii de sclavie pe care o pregătesc, ei îi opun rezistența „ultimelor ființe libere", încăpățânarea iubitorilor de gingăşie şi neprevăzut. Oricine recunoaşte că Giraudoux a ştiut să aleagă cu abilitate pe cei ce simbolizează atitudinea din urmă. Membrilor consiliilor de administrație ale societăților anonime el nu le opune, ceea ce ar fi fost banal, muncitori organizați sau revoluționari, ci grupul cel mai neaşteptat ce poate fi, o boemă pitorească venită parcă din *Mizerabilii*, din actul al doilea al *Louisei*, din unele poezii ale lui Verlaine sau Paul Fort, de nu ale lui Villon. Oamenii de afaceri sunt precişi, răi, nemiloşi. Vrăjmaşii lor sunt ţicniți, buni şi absurzi; îndrăgesc doar libertatea; puțină lene nu-i sperie; venerează numai ce e vechi; adoră animalele; au superstiții; dau florilor mai multă importanță decât oamenilor; sunt săraci, dar veseli; umblă zdrențăroşi şi dezmățați. În fruntea acestor originali se află nebuna din Chaillot, un fel de madam Cuțit ca îmbrăcăminte, o bătrână ciudată, trăind într-o lume de vise şi manii, hrănind felurite animale (unele fictive), ducând, mereu trează, dezamăgirea unei vechi iubiri spulberate şi deci atmosfera vieții de la sfârşitul veacului trecut. Se pare că fiecare cartier al Parisului are o astfel de nebună, înzestrată fiecare cu inofensiva ei sminteală specifică. (Afirmația nu ni se pare greu contestabilă; Bucureştiul oferă şi el astfel de exemplare. În arta românească, după câte ştim, lăsând-o la o parte pe Pena Corcoduşa, schițată în altă tonalitate, ele au fost înregistrate o singură dată: în tabloul intitulat „Compoziție 1942"

al pictorului G. Tomaziu, căruia noi îi spuneam „Femeile nebune", fel de a vedea mai puțin glumeț de cât s-ar crede, de când a fost consacrat prin terminologia piesei lui Giraudoux). Nebuna din Chaillot își convoacă toate colegele și mai invită la ea pe toți bunii ei cunoscuți, pe a căror credință în neologic și dragoste pentru nepăsare știe că se poate bizui. Și iată-i că se adună; dar nu mai au aspectele sumbre din Hugo, Eugène Sue sau Villon. Noua curte a miracolelor e liberală, umanistă, fantezistă și adorabilă. La chemarea nebunei răspund, afară de celelalte aiurite, negustorul ambulant, cerșetorul, vagabondul, florăreasa, scamatorul, surdo-mutul, vânzătorul de șireturi, peticarul și rândășoaica. Toate fantomele vremii când viața mai putea fi zburdalnică, bonomă sau entuziastă se întrunesc în camera locuită la Chaillot, într-un fel de pivniță, de nebună. Acolo se pune la cale și se execută mărețul ei plan salvator (care, dacă nu dovedește că e cu adevărat contesă, cum i se spune, în orice caz arată că e foarte lucidă): oamenii răi ai lumii moderne sunt atrași într-o cursă datorită pretextului unor izvoare de petrol care ar țâșni de sub imobil și băgați într-un subteran fără ieșire unde rămân închiși pentru totdeauna. Nebuna a aflat secretul acestei ascunzători printr-un prieten al ei, un om de la canalizare. Acum suntem în plin *Mizerabilii.* Ca final, financiarii zac toți în temnița sistemului de canalizare, toți câți sunt, președinți, secretari, deputați și sindici, iar sus, nebuna, împopoțonată ca de zile mari, rostuește fericirea oamenilor liberi și trăzniți și prezidează *(sic)* căsătoria amorezaților fără s-o știe.

*

* *

Aceasta e cea din urmă dramă a lui Giraudoux. E, înainte de toate, ca tot ce a scris acest autor, un poem, deși aparent e o piesă de teatru în proză. De la început plutim în magie poetică. Omul de afaceri căruia i se oferă o țigară, r spunde: „Mai curând

o narghilea. Mă simt ca într-o poveste arabă. Mă simt într-una din acele dimineți de la Bagdad în care hoții fac cunoștință și, înainte de a-și încerca norocul nou, își povestesc viața". Agentul de bursă care e întrebat ce obiect are societatea pe care o înființează, răspunde: „Aflați că, la nașterea ei, o societate nu are nevoie de un scop, ci de un titlu. Noi ceștilalți, oamenii de afaceri, n-am jignit niciodată pe subscriitorii noștri într-atâta încât să ne gândim că, subscriind urmăriseră o operație negustorească, iar nu găsirea unui domeniu în care să dea curs liber imaginației lor. Voim să slujim doar această imaginație a lor, câtuși de puțin să comitem greșeala romancierilor, care se cred obligați, după ce au titlul, să mai scrie ca supliment romanul însuși".

Dar frazelor lui încântătoare, exploziilor stilistice ca discursul rândășoaicei care opune seara dimineții, libertatea sclaviei, pe Dumnezeu diavolului, bunătatea sănătății și lichiorul francez whiskyului străin, le dă un suport ideologic. Acest poet, acest mare și absolut poet, e un autor cu tendințe și teme. Fiecare carte a lui are o *moralitate*, un sens, o lecție, un răspuns la întrebarea ce pare cel mai puțin potrivită cu poezia: de ce a fost scrisă? Tema din *La folle de Chaillot* e clară: oamenii de afaceri, abilii lumii, sunt răi, oamenii de afaceri trebuie distruși; libertatea e bună, libertatea e amenințată de cine nu iubește fleacurile în viață, părțile ei niței smintite, frivolitatea voită, bunătatea. E desigur foarte ușor acceptabilă. Și n-am avea nimic de adăugat, dacă tocmai vădita ei simplitate nu ne-ar pune oarecum pe gânduri. Printre cei răi nu sunt trecuți numai oamenii de afaceri și membrii consiliilor de administrație cu inevitabilii lor însoțitori, samsarii, speculanții, șantajiștii. Mai sunt și parlamentarii, și aici se arată un aspect al filipicei lui Giraudoux, care ia o culoare ciudată dacă ne gândim că a scris într-o vreme în care Franța cotropită era batjocorită de opresorii ei tocmai ca model al concepției democratice. Apoi: nebuna și boemii care iubesc Parisul, florile și căței ne cuceresc, dar nu

putem uita că Giraudoux a scris tocmai atunci când formula favorită a propagandei lui Goebbels era lupta pentru distrugerea demoplutocrației. În sfârșit, soluția nimicirii criminalilor e pe deplin justificată, dar să nu pierdem din vedere că în clipa în care Giraudoux o pune pe nebună să-și ferece adversarii în subteranul fără ieșire, metoda suprimării oponenților politici era practicată pe o scară întinsă de Gestapo prin execuții sumare și înmormântări de vii.

Intențiile lui Giraudoux au fost desigur curate. Comentatorul poate totuși, admirând și iubind, să scoată în evidență supărătoare coincidențe. De-ar fi numai din corectitudine și pentru a putea fi convins de contrariu. Tot în aceeași ordine de idei, vom releva o contradicție a piesei: împotriva cui e de fapt îndreptată? Împotriva *tuturor* celor ce amenință farmecul vieții libere sau numai a *oamenilor de afaceri?* Căci ordonați, aspri, cumpliți, serioși pot fi nu numai ei. E *La folle de Chaillot* un pamflet contra lumii moderne mecanice sau o satiră a bursei? Lucrul rămâne neprecizat: petrolul nu e un simbol destul de lămurit, se pot cuprinde aici mai multe tendințe. Lumea modernă, desigur, conține și bine și rău. Există un antimodernism (ca cel din *Jean Le Maufranc*), inspirat de credința în individualitate, care aduce argumente grave; dar există și un antimodernism pe care dictaturile, ca rezultate ale unor teorii premergătoare, ni-l face foarte suspect. S-au arătat mulți autori care, după ce au fost „foarte moderni" ca imagini, idei și stil, și-au adus aminte ce frumos era în anul 1900. Giraudoux însuși a făcut elogiul scufundării vasului Titanic; a exprimat, adică, calmul epocii dinainte de război în care singura catastrofă care turbura tihna oamenilor era de natură accidentală.

Ideologia celorlalte piese ale lui Giraudoux nu e de natură a contribui cu precizări satisfăcătoare asupra scrisului ultimei

lucrări. În *La guerre de Troie, Electra* şi *Ondine* existau atitudini destul de neclare şi ele. *La folle de Chaillot,* ca încheiere, nu ne dă vreo cheie definitivă. Nu e mai bine aşa, pentru prestigiul poeziei? Când poezia e cu subînţelesuri, suntem în drept să-i cercetăm intenţiile. Dar sunt taine pe care oamenii le iau cu ei în mormânt, pentru totdeauna, o dată cu tainica lor moarte. Pe când supravieţuitorii plâng dispariţia poetului care deţine şi taina atâtor cântări.

# CU PRIVIRE LA BENJAMIN CONSTANT

De omul preciziei şi al clarităţii, unul din ultimii deţinători ai tainei stilului clasic, scriitorul prin excelenţă lapidar, direct şi exact, s-a apropiat ca nimeni altul (mai bine decât Sainte-Beuve) un critic al cărui mod de exprimare – pe aproape acelaşi plan al calităţii – stă la extrema cealaltă, comentatorul cu fraza proustiană, care deapănă îndelung, migălos, zdrobit parcă sub greutate, gândul lui delicat şi complex, ajungând la formulare numai după ocoluri şi reveniri, prozatorul muzicii lente pentru care legătura se stabileşte pe calea cercurilor concentrice, învăluitoare. Benjamin Constant a găsit în Charles du Bos un exeget atent, devotat la culme, înzestrat cu cel mai cuprinzător dar al înţelegerii. Între ei doi, între model şi portretist, câte deosebiri, totuşi! Du Bos, „Charlie" cum i se spunea la întrunirile de la Pontigny, a fost un spirit sincer, extraordinar de scrupulos, foarte sensibil, înzestrat cu cel mai acut discernământ, dar şi întrucâtva afectat. Robert Kemp l-a înglobat sub rubrica *criticii patetice*; ceea ce e mai ales adevărat dacă luăm cuvântul patetic în înţelesul de înduioşător.

Felul lui grijuliu de a se exterioriza, putinţa lui de comprehensiune, mersul legănat al frazei, desele comparaţii muzicale şi citate din poeţii englezi, orchestrarea savantă a compunerii, toate contribuie la accentuarea unui caracter frumos, dar puţin slab, incapabil de acele hotărâri rapide, acele lucide străfulgerări care de obicei caracterizează inteligenţele fecunde.

Charles du Bos vorbeşte în modul cel mai entuziast de Constant. Atitudinea lui faţă de Voltaire, la care se referă destul de des, îmi place mult mai puţin. E poate o manie personală, dar după purtarea lor faţă de Voltaire judec mulţi cugetători. Căci e

tare facil să iei în râs acest mare om, să scoți în relief superficialele și prea evidentele lui cusururi; dar se cere oarecare seriozitate și bună credință pentru a nu te opri aici și a ști să deosebești ceea ce e atât de înalt, de cuceritor, de cald în spiritul care se ascunde înapoia unei opere adeseori pierdută pe drumurile elocinței agreabile. Nu-mi place, deci, cum vorbește du Bos despre Voltaire; m-aș fi așteptat din partea unui amator al genului grav și a unui om atât de atent la mai multă conștiincioasă pătrundere. Dar despre Benjamin Constant scrie cu nespus de mult farmec și candoare.

Benjamin Constant i se pare „individul în stare pură". E felul acela de om care, singur fiind, știe să se întreacă pe sine prin simpatia pe care o are pentru ceilalți, simpatie în adevăratul și adâncul înțeles al cuvântului, cel grecesc, care înseamnă a lua parte la suferința altuia. Benjamin Constant e caracterizat prin sinceritate, specia aceea „înaltă" de sinceritate care nu constă numai într-o complezentă recunoaștere constatatoare, ci merge mai departe, tinde neapărat spre generalizarea experienței personale, spre transformarea ei în adevăr omenesc.

Benjamin Constant, în acest fel de a vedea lucrurile, devine un apostol al religiei milei, socotită ca supremă însușire. *Transcede te ipsum*, a dat ca sfat Fer Augustin, și Benjamin Constant se depășește prin simțul răspunderii, prin înțelegerea durerii celorlalți. Referindu-se la d-na Staël scrie: „Nu cercetez dacă am avut sau nu dreptate; a o fi făcut să sufere mi-e îndeajuns pentru a simți remușcări". Prin aceasta, zice du Bos, Constant arată că la el sensibilitatea a fost mărită prin reflecție; criteriul „am sau n-am dreptate" e părăsit; căci durerea nu poate să nu aibă mereu dreptate. Constant, pentru care responsabilitatea începe nu numai la acte ci o dată cu sentimentele, a fost într-atâta de mărinimos încât în *Adolphe* să se arate pe sine numai cu defecte, iar pe Ellénore (d-na de Staël) înzestrată doar cu cele mai alese calități. Iată culmea la care ajunge *măreția severității față de tine însuți.*

După aceste laude, ce obiecții formulează totuși du Bos? Îl prezintă pe Benjamin Constant ca pe omul prea puțin capabil de iubire, ale cărui afecțiuni au un caracter prea voluntar. Benjamin Constant, om al veacului al XVIII-lea și stilist clasic, e și un romantic, aparține acelui secol al XIX-lea pentru care sentimentele, departe de a fi clare, sunt problematice și nedefinite. Or, stăpânit de porniri contradictorii precum cei mai moderni dintre noi, rămâne un analist rece, un spirit retras în circumscripția inteligenței. „O inteligență luminoasă, dar fără radiere sau căldură". Înțelege, constată, e conștient; dar mai mult nu. O inteligență prea lucidă și perfectă, de aceea incapabilă de a se transforma în acțiune; care avea să-l ducă inevitabil la abulie și lene.

Ce îl scoate pe Constant din această singurătate mândră și recunoscută indiferență? Doar patima. Căci juristul și scriitorul nu au omorât în el pe individul frământat de pasiuni; nici pe jucătorul de cărți; nici pe afemeiatul precoce rămas astfel până la sfârșit. O d-nă de Charrière, o Anna Lindsay, o Julie Talma, o d-nă de Staël, în fine o d-nă Récamier au stârnit la el nu numai instinctul ei și mintea, spiritul. Despre d-na de Charrière și el s-a spus că „erau amorezați reciproc de spiritul lor". Dar alte legături erau strict trupești; pentru ele Constant nu ezita să însceneze sinucideri, să joace comedii, prea puțin clasice sau prea puțin romantice, cu totul lipsite de seriozitate.

De aceea cititorii cărții lui du Bos (*Grandeur et misère de Benjamin Constant*, Corrêa, 1946) se întreabă cine a fost cu adevărat autorul celebrului roman *Adolphe?* Juristul, autorul *Cursului de politică constituțională*, care mai e și astăzi o lectură nu numai utilă ci și pasionantă? Cel care a evidențiat mai bine ca oricare autor clasic limitele suveranității Statului și ale dreptului majorității într-o democrație? Sau omul politic, opoziționistul din timpul Restaurației, ale cărui funeralii în 1830 au luat un caracter național? (care totuși a primit ca Ludovic al XVIII-lea să-i plătească datoriile; având grijă să spună că aceasta nu implică

pentru el obligația de a-și schimba opiniile, de unde și vorba lui Talleyrand: „s-a vândut, nu s-a predat"). Psihologul impecabil, maestrul analizei fără reticențe și greș? Nefericitul și complicatul prieten al d-nei de Staël? Un ultim clasic, un prim romantic? Sau pur și simplu un om dintr-aceia cum le vine greu multora să creadă că există, pentru că nu e decât un ansamblu de calități și defecte, dozate neprevăzut, nesistematic, un foarte distins autor de drept public și un foarte rafinat psiholog, dar și un foarte banal om de lume, deci un complex fără fir conducător? Pentru un astfel de om, conștient de limitele, imperfecțiunile și contradicțiile sale, încape numai o resemnare demnă și munca, un fel, zice Taine, „de sinucidere lentă și înțeleaptă". Mai încape și mulțumirea patimilor, prea puțin importantă sau satisfăcătoare cale de împlinire. Un înțelept? Nu, desigur. O repetăm, un om, adică acea din ființele create căreia unitatea e ultima trăsătură ce i se poate atribui ca specifică.

# UMBRA LUI BRUTUS

Despre una din cele mai tainice figuri ale istoriei s-a scris de curând o carte care nu e nici o biografie romanțată, nici un studiu științific. Ce e volumul pe care romancierul și filosoful existențialist Roger Breuil l-a publicat dându-i ca titlu numele ucigașului lui Cezar? Fără îndoială, e rezultatul unor cercetări serioase, dovedește cunoașterea teoriilor noi asupra epocii de la sfârșitul republicii romane. Desigur, cuprinde aluzii și definiții (d. ex.: „Cicerone, ca de altfel Pompei, aparține categoriei celor *happy few*") care arată că autorul gustă genul istoriei povestite cu rafinamente literare. Dar, mai presus de toate, *Brutus* e o mărturisire, e simbolul problemei pe care un intelectual democrat al timpului nostru nu poate să nu și-o pună: de ce parte e, de partea legalității chiar când e învechită sau de partea reformatorului îndrăzneț chiar când e silit să procedeze pe cale revoluționară? De partea libertății chiar când e numai formală sau împotriva autocratului chiar când e luminat și justificat? De partea conservării vechilor drepturi sau de partea creării unei ordini noi? Pe scurt, de partea legalității sau de partea dreptății?

Și oamenii veacurilor XVI și XVII examinaseră dilema. De la Montaigne la saloanele clasice ei se împărțiseră în partizani ai lui Cezar și susținători ai lui Pompei. În majoritatea lor se proclamaseră contra lui Cezar. Dar studiul științei istorice, astăzi, experiențele democrației cezariene în veacul trecut, dictaturile și sistemele economiei dirijate în secolul nostru au complicat enorm chestiunea. Era ușor să iei partea senatorilor pompeieni în prezența d-nei de Rambouillet, dar cine poate declara că aprobă fără rezerve Curtea supremă federală împotriva lui Roosevelt? Să nu uităm că înainte de a fi șeful necontestat al unei națiuni angajată unanim în război, Roosevelt a fost între 1932 și

1941 mai ales autorul *new-deal*-ului, omul unor mari reforme economice şi sociale. El întâmpinase opoziţia dârză a cercurilor legaliste în frunte cu suprema instanţă judecătorească. El e personalitatea contemporană care reaminteşte cel mai bine pe Cezar. Thomas Mann, stabilind această comparaţie după câţiva ani de şedere în Statele Unite, evocă originea aristocratică a celor doi oameni de stat, caracterul popular al politicii lor, constatând cu mediul social de unde veneau, şi farmecul personal, însuşirile multiple a două caractere atât de bogate, de puternice şi, înainte de toate, de îmbietoare. Dar nu încap numai asemănări de temperament, o aceeaşi voinţă aproape neomenească alăturată zâmbetul omului înţelegător şi bun, o aceeaşi putere de muncă, serioasă şi hotărâtă a realiza intenţiile bune, împerecheată cu o suveran de subtilă abilitate. Sunt paralelisme mai izbitoare, izvorând din cele mai adânci realităţi sociale. Or, dacă luăm în consideraţie că *new-deal*-ul e echivalentul legilor agrare ale Grachilor aşa cum au fost realizate de Cezar, dacă vedem în deplinele puteri rooseveltiene dispoziţiile prin care Cezar devenea dictator pe viaţă, dacă nu pierdem din vedere că reformele dorite de Cezar erau absolut necesare într-un stat care evoluase de la mica cetate la imperiul mondial (tot atât de necesare ca procedeele etatismului intervenţionist prin care preşedintele Statelor Unite încerca să puie capăt crizei şi şomajului), mai putem oare decide şi condamna atât de repede? Mai apare Cezar atât de asupritor şi Senatul atât de liberal?

Nu, astăzi ştim prea bine că lucrurile nu sunt atât de simple. Că a recurge la simboluri din alte vremuri e un mijloc extrem de gingaş. Ferrero a pus problema în lumina ei cea mai exactă. Roger Breuil e la curent cu teoriile marelui istoric italian, pe care le împărtăşeşte în cea mai mare măsură. Totuşi, sfârşeşte prin a recurge la simbolizări; în cele din urmă, forţat să decidă, admiţând dilema aşa cum o făuriseră polemiştii vechi, acest scriitor pătrunzător optează pentru Brutus în numele libertăţii.

Pentru că la libertate tindem să ajungem şi noi, dorim să aruncăm o privire înapoi fără a ne rătăci în golul discuţiilor dogmatice cu premise stabilite după arbitrare şi retroactive luări de poziţii. Să ne transpunem în acel veac de frământări şi transformări care a fost ultimul al erei păgâne, veacul războaielor sociale şi civile, şi să comparăm cu mintea liberă. Situaţiile nu sunt aceleaşi, nici moravurile, nici credinţele. Instituţiile diferă profund. Dar oamenii şi sentimentele nu s-au schimbat. Tendinţele sufletului şi scopurile omului politic sunt permanente.

Cine a fost Brutus cu adevărat? Ce se ascunde înapoia acestui nume prestigios, acestui tip al tiranicizilor? Dar Cezar fost-a el părintele dictatorilor pe care noi i-am cunoscut? Istoria e bună în orice caz: ori se repetă şi atunci dă lecţii folositoare; ori inventă mereu şi în consecinţă ne arată că nu trebuie să ajungem la concluzii greşite prin analogii forţate care, necoincizând cu modelul, nu pot îndreptăţi imitarea trecutului. Brutus şi Cezar nu corespund cazurilor noastre; dar spiritul care îi face să acţioneze şi care însufleţeşte pe cei din jurul lor nu ne poate da şi nouă imbolduri şi învăţăminte?

*

* *

În veacul nostru, veacul dictaturilor, nici un tiran n-a fost asasinat. Să fi fost atât de strict legalismul oamenilor din zilele noastre? Sau atât de inerent respectul pentru deţinătorul puterii chiar când el ar fi un nemernic? Dezvoltarea tehnicii defensive poliţieneşti a făcut ca revoluţia sau complotul să fie lucruri imposibile materialiceşte? Ori ideea că uciderea unui singur om nu schimbă multe şi că o evoluţie a societăţii e mereu preferabilă unui atentat izbutit s-a impus tuturor?

Era însă o vreme când tiranicidul se socotea un lucru binecuvântat de oamenii cei mai severi şi mai riguroşi – şi când era posibil. Iezuiţii îl admiteau. Iar în antichitate, suprimarea

despotului aducea făptaşului laude şi mulţumiri oficiale. Faţă de Hitler încercări de acest soi au dat greş. Dar dacă Stauffenberg sau altul l-ar fi doborât, ce soartă l-ar fi aşteptat pe atentator? E greu de spus. Când a murit Cezar, s-a pus chestiunea dacă Brutus şi ceilalţi conspiratori vor fi proclamaţi liberatori ai patriei şi corpul celui ucis va fi aruncat în Tibru, anulându-se toate măsurile luate vreodată de el. Senatul roman n-a avut îndrăzneala să meargă atât de departe: prea erau numeroase funcţiile deţinute pe baza numirilor făcute de învingătorul Galilor. Ceea ce arată că situaţia nu a fost atât de clară şi de simplă cât pare de la distanţă. Cezar n-a fost un oarecare tiran, cazul Pisistrate era chiar atunci o amintire, aproape o legendă. A evoca astăzi, în sens liberator, memoria lui Brutus înseamnă să alegi un simbol difuz, de nu greşit. Să cercetăm împrejurările mai amănunţit. Fost-a Cezar opresorul şi Brutus liberatorul? Vai, istoria şi adevărul sunt complicate.

*
* *

Roger Breuil recunoaşte că diferenţele uriaşe ne despart de Romani. Totuşi el caută să stabilească o paralelă cu idele lui Mart. Aici e eroarea. Brutus, acest nume ajuns atât de cuprinzător, e de fapt expresia unei mişcări cu caracter foarte puţin revoluţionar. Brutus, dimpotrivă, e şeful unei rezistenţe pur conservatoare. Brutus, o ştie şi Roger Breuil, „aparţine mediilor celor mai nobile, mai elegante şi mai bogate din Roma". Făcea parte dintr-o lume în care, de tânăr, ştia că va fi cândva senator, consul, general sau „ceva în genul vice-regelui Indiilor". Brutus, deci, seamănă cu acei englezi a căror carieră politică, militară sau administrativă e asigurată din copilărie prin legături de rudenie şi castă. Era un „gentleman roman". Debutase, ca mulţi alţii atunci, în calitate de avocat şi se arătase un orator destul de bun, aparţinând genului „sec" opus elocinţei generoase a lui Cicerone. Cult, retras, iubind studiile şi călătoriile, era atras de bani şi de

afaceri şi nu ezitase să practice şi cămătăria. Avea reputaţia unui om cinstit şi se bucura de simpatii generale.

Cum se face că un om rece, iubind viaţa izolată, mândru şi distant, era popular? Brutus, nobil autentic şi amator de artă era – scrie Ferrero – unul „din acei privilegiaţi ai soartei cărora li se întâmplă să fie admiraţi de toţi fără să fi făcut nimic". Adevărul este că era bine cu toată lumea. Prin Servillia, mama lui, mare boieroaică epicuriană, ţinea la clanul cezarian. Să fi mers această aparenţă atât de departe încât să fim indrituiţi a crede că Brutus era fiul lui Cezar? E probabil că n-o vom şti niciodată. Relaţii dintre două fiinţe atât de rafinate ca Cezar şi Servillia (asemănătoare oarecum celor dintre Lady Tantamount şi pictorul Blake în *Point Counterpoint* de Huxley) cu greu pot fi catalogate. Oricum, Brutus avea şi alte motive puternice de a-l duşmăni pe Pompei; acesta se purtase nedrept şi crud cu tatăl lui. Cu unchiul lui, Lucullus, se arătase aspru. Cu toate acestea nu existau animozităţi între el şi Brutus. Iar când divergenţa dintre Pompei şi Cezar se va transforma în ruptură, Brutus nu va ezita să treacă de partea pompeienilor.

Pompei, el însuşi, nu era o personalitate puternică. Breuil îl caracterizează ca pe un „om de lume". Faţă de Cezar, Pompei şi Brutus par tare şterşi. Brutus are bani, are şi talente, se poate sprijini pe puternice legături familiale (e cumnatul lui Lepidus, al lui Cassius, e nepotul lui Catone), e un bun administrator, un om umblat şi citit, dar în fond e o nulitate. Aportul pe care-l aduce cauzei pompeiene e însă considerabil. Nu prin ceea ce reprezenta capacitatea lui personală, ci prin consideraţia de care se bucura în ochii mulţimii.

În jurul lui Brutus stau oameni mult mai inteligenţi ca el. În primul rând Cicerone, teoreticianul partidului republican. Apoi Cassius, cumnatul lui Brutus, spirit curat şi fire abilă, adevărat animator al complotului împotriva lui Cezar, omul care a ştiut să-l convingă pe Brutus şi să-l urnească din pasivitatea lui contemplativă. Mai era Porcia, a doua soţie a lui Brutus, o femeie

inteligentă, o inimă aprinsă, aceea care în Shakespeare îi spune că nu e numai tovarăşa lui de pat. Cât timp nu fusese decât fiul mondenei Servillia şi soţul banalei Claudia, Brutus rămânea greu de influenţat. Dar prin căsătoria cu vara lui, Porcia, republicană convinsă, devine o pradă uşoară pentru Cassius. Căci simpatizanţii pentru un complot contra dictatorului sunt mulţi, dar toţi cer să afle că şi Brutus va face parte din conjuraţie. În Brutus vedeau o garanţie, simbolul respectabilităţii. Brutus, descendentul primului consul roman, reprezintă oarecum pentru ei însăşi instituţia ce voiau să apere. Apoi Brutus era un moderat, quintesenţa acelor calităţi mijlocii care asigură succesul în alegeri, adeziunea maselor în clipe de criză şi consimţământul elitei când trebuia să-şi rişte viaţa.

Dintre toţi cunoscuţii lui, Brutus îl stimase cel mai mult pe unchiul lui, Catone, strănepotul faimosului cenzor. Or, Catone era un fervent al restabilirii integrale a republicii, aşa cum o transmisese generaţiei lui lectura istoriei şi visarea legendei. Catone îl determină pe Brutus să treacă de partea lui Pompei contra lui Cezar, adică de partea omorâtorului tatălui lui legitim împotriva amantului mamei lui, care îi e poate şi tată natural. De la Catone ia Brutus cultul pentru veche Romă şi virtuţile ei, credinţa în perfecţiunea instituţiunilor ei încercate de veacuri. Catone însă e un purist, pe când Brutus dorar „un om simplu, care iubeşte viaţa şi gloria". După bătălia de la Farsale şi înfrângerea lui Pompei, Brutus fuge la Larissa şi de acolo se adresează în scris lui Cezar. Gest puţin conform cu teoriile lui istorice şi admiraţiile lui catoniene. Se vede însă că şi Brutus, ca orice muritor, nu e o fire unitară. Se împacă deci cu Cezar şi primeşte postul de guvernator al Galiei cisalpine. Dar jocul pendulului sufletesc, acela care îl împinsese la o atitudine ce putea semăna a trădare, acum îl face să tindă spre cealaltă extremă; începe influenţa Porciei şi se petrece un fapt grav: Catone se sinucide în Africa. Prin dispariţia lui Catone, ideea republicii rămâne pentru Brutus mai curată şi mai vie ca oricând. Nu i-a lăsat Catone o moştenire? o îndatorire? Acum Cassius poate intra în acţiune.

*

* *

Cassius îl cunoaşte bine pe Brutus: ştie că are de a face, după cuvintele lui Ferrero, cu „unul din acei oameni inteligenţi, încrezuţi, cinstiţi şi buni, dar slabi, pe care-i întâlneşti atât de des în familiile aristocratice", ştie că e în faţa unui timid şi a unui cărturar pasionat după marile figuri austere şi eroice ale trecutului. Pentru a-l determina pe Brutus la acţiune, Cassius inventă un procedeu ingenios şi sigur. „Exista", scrie Ferrero, „un mijloc sigur de a-l face pe acest om timid şi slab capabil de a lua cea mai aprigă hotărâre: el consta în a-l convinge că făptuind altfel ar compromite reputaţia lui de erou. Cassius, care era un om inteligent, înţelese aceasta şi-şi aruncă plasa pe sufletul slab al cumnatului său". De atunci încolo Brutus primi regulat bileţele pe care sta scris câte ceva în genul „Dormi, Brutus?", „Ce aştepţi oare Brutus?", „Când te vei hotărî?" Texte asemănătoare întâlnea el pe zidurile lângă care trecea. Era o adevărată campanie clandestină de afişe, un fel de propagandă electorală intensă adresată unui singur om. Brutus ajunse să creadă că întreg poporul îl cheamă, că e omul predestinat, că îi va fi dat să imite pe strămoşul lui, acel prim consul care-şi jertfise copiii pe altarul republicii.

Dar Cassius mai avea un argument: el se bizuia pe legalismul lui Brutus. Or, la Roma dictatura era o instituţie legală şi fusese adeseori folosită. Cu o singură şi indispensabilă adăogire: că era temporară. Cezar, fiind dictator pe viaţă, putea uşor pare că vrea monarhia. De aceasta romanii se îngrozeau. A-l prezenta pe Cezar ca pe un al doilea Sulla sau pur şi simplu ca pe un viitor rege, era suficient pentru a stârni legalismul lui Brutus şi a-l întări în convingerea că cel ce visa puterea monarhică trebuia să cadă.

În răstimp senatorii aşteaptă. „Marea deviză a lui Cicerone şi a întregului corp senatorial", spune Roger Breuil, „e aceasta: *wait and see*". Dar n-are mult de stat aşa: Cezar era mai puţin apărat ca Hitler. E omorât cu uşurinţă, între prieteni.

*

* *

Până aici toate par a fi mers clar. S-a văzut un om care a vrut să restabilească monarhia. S-au găsit patrioți austeri care s-au întrunit și l-au răpus. Tiranul a căzut.

Dar în acea clipă chiar începe confuzia, o teribilă și inexplicabilă confuzie. Îndată după omor, toată lumea fuge. Conjurații se refugiază pe Capitoliu, senatorii pe la casele lor. Toți s-au ascuns. Roma e pustie. Panica e generală și durează trei zile. Timp de trei zile învingătorii de la 15 martie nu-și dau seama de victorie. Iar învinșii nu înțeleg că potrivnicii lor nu știu că au izbândit. De-abia după trei zile notabilitățile romane ies din bârlog și încep să se consfătuiască.

Cicerone, cel mai cutezător, pentru că era cel mai puțin om de acțiune dintre toți, nițel extremist ca orice intelectual pentru că e din fire logician, propune ca Brutus și Cassius în calitatea lor de pretori să convoace Senatul, dând astfel o adevărată lovitură de stat. Dar asasinii lui Cezar, în frunte cu Brutus, sunt mult prea legaliști ca să aprobe asemenea propunere. Ei vor ca Antoniu, care e consul, să cheme pe senatori.

Astfel conjurații pierd o ocazie unică și anulează cu mâna lor efectele asasinatului comis. Căci în curând cezarienii își vor da seama de realitate, vor prinde curaj și se vor reface. Mai întâi obțin amnistia, pe care acei înalți funcționari au votat-o de teamă să nu-și piardă locurile actuale sau viitoare. Apoi îl înmormântează cu pompă pe Cezar și dau prilej unor mari manifestații populare. Consecința a fost că toți conjurații, jigniți, s-au retras. Brutus se duce la Anzino, la plajă, și se mângâie cu gândul că e o „vedetă", „ucigașul tiranului". Ceea ce a urmat era fatal: Antoniu își strânge partizanii, organizează pe veterani și pe coloniști. Pe baza testamentului lui Cezar, de care dispune, și a hârtiilor defunctului, în care poate găsi ce numiri vrea, câștigă o mulțime de aderenți noi și șantajează pe oricine. De aici încolo nu mai e decât o chestiune de timp și de răbdare: e sigur că

cezarienii vor fi stăpâni. Faptele, desigur, sunt imprevizibile şi adeseori ironice. Dar partida s-a jucat, zarurile au căzut: a învins cezarianul, deşi Cezar a căzut. Imprevizibile şi ironice faptele totuşi rămân: Brutus şi Cassius sunt înfrânţi la Filipi, unul e ucis în luptă, celălalt se sinucide, dar şi potrivnicul lor, Antoniu, salvatorul cezarismului, nu are o soartă mai bună. Va fi adversarul lui Octaviu, un nou venit, un profitor al evenimentelor la care nu a luat parte, va cădea şi el şi va lăsa, după ce se va fi sinucis, pe August să triumfe. August, adică urmaşul lui Cezar, care va realiza cezarismul cu ajutorul aristocraţiei conservatoare, mai bine zis la cererile ei insistente şi în aclamaţiile ei entuziaste şi servile.

*

* *

Fapte atât de grave şi de pline de consecinţe ca acele din primăvara anului 44 î.Hr. nu pot fi explicate prin trăsăturile temperamentale ale personajelor proeminente; desigur că nu în diletismul politic al lui Brutus, în inteligenţa fără posibilităţi de realizări practice a lui Cassius, în lipsa de scrupule a lui Antoniu sau în nervozitatea lui Cicerone se află tâlcul situaţiei. Nu meritele personale ale lui Antoniu sau Octaviu dau cheia succesului final al ideii cezariene.

Adevărul este că ideea republicană, atunci, era sortită pieirii şi că un oarecare fel de cezarism se arăta ca o necesitate. Ceea ce voia Catone era bun pentru o mică cetate, nu se mai potrivea Romei care stăpânea un întins imperiu. Republica dorită de el era deci un vis. Breuil o spune fără: visul acesta nu are decât legături foarte depărtate cu realitatea, seamănă „cu una din acele amintiri din copilărie, totodată desăvârşite şi banale, a căror precizie e semnul unei taine pierdute". Catone condamna banul, luxul, progresul, tot ce era străin, în fond condamna Roma modernă. Ceea ce vrea să zică, aşadar, că voia o imposibilă întoarcere înapoi a cursului istoriei.

Cassius nu era un teoretician. Dar acest om de acțiune, serios şi clarvăzător, se pusese şi el în slujba unui ideal irealizabil. Cicerone, în sfârşit, luase şi el, cu trup şi suflet, partea conservatorilor. Dar Cicerone, deşi adversar declarat al lui Cezar, propune şi el în *De officiis* un fel de regim imperial sub formă de principat luminat, sprijinit de o aristocrație viguroasă. Cicerone, desigur, e una din figurile cele mai atrăgătoare ale acelei epoci. Istoria oficială ne înfățişează pe enciclopedicul om de ştiință, pe impecabilul orator, pe incoruptibilul bărbat de stat, pe denunțătorul lui Catalina. Francezii, respectuoşi ai culturii latine, vorbesc, mai ales, de el cu o teamă prudentă, explicabilă numai prin faptul că îl consideră ca un fel de fost profesor perfect al materiei celei mai grele. Gaston Boissier, de pildă, cât de bătrân şi academician era, scria despre el aşa cum ar fi făcut-o un elev temerar despre dascălul care-l amenințase cu note proaste. Dar înapoia stilistului incomparabil era şi omul politic, omul pur şi simplu. Breuil ni-l prezintă ca pe un mare burghez, un om afectuos, căruia îi plăcea mult să vorbească, vanitos şi foarte artistic în atitudini, care juca mereu nițel teatru. Acest citadin lăuda viața la țară, dar după câteva zile petrecute afară din Roma, ars de nerăbdare, se înapoia în grabă; acest apologet al sărăciei era foarte bogat; acest patriarh dezinteresat şi înțelept era ambițios şi prudent. „În fond era un om bun". Ferrero îl caracterizează ca pe cel dintâi, în istoria Romei şi apoi în istoria civilizației europene, dintre oamenii de stat care au aparținut clasei intelectualilor. Am cunoscut şi noi un om de tipul lui Cicerone. Acel învățat la care erudiția era întrecută numai de talent, naiv şi însetat de glorie, cinstit şi dornic de măriri lumeşti, mânuitor extraordinar al limbii în care vorbea şi scria, al cărui sfârşit tragic în şanțul şoselei reaminteşte atât de exact pe al lui Cicerone pe plaja de lângă Formia, nu era decât un descendent al lungului şir de intelectuali cu veleități politice inaugurat de Cicerone. Ca şi el, după vorbele lui Ferrero, nu urmărea puterea, ci dorea ceva mai omenesc, care-i explică şi scăderile: să fie admirat.

Față cu conjurații stă Cezar. Rezemat de piedestalul statuii lui Pompei e singur, pe când cad loviturile. Acest Pompei, de altfel, adversarul lui cel mare, nu e decât un om de mâna a doua. Pompei nu numai că nu e la înălțimea lui Cezar sau a lui Cicerone, dar nici măcar nu se compară cu un Cassius sau cu seriosul Marcus Porcius Cato. Cezar, de fapt, îi depășește pe toți. Și nu numai prin însușiri personale, ci prin viziune politică. Acest om, incontestabil foarte departe de perfecțiune, înțelesese realitatea timpului său mai bine ca oricine și urmărise scopuri înalte. Greșit a fost asemuit cu vulgari vânători ai puterii. Greșit a fost pus lângă Sulla (căruia Breuil pe bună dreptate îi spune „cel mai mare gangster al epocii"), greșit lângă figuri palide ca ale lui Marius sau Pompei. Greșit, recent, istoricii germani îl făceau patronul stupizilor lor regi-împărați cu mentalitate și preocupări de plutonieri-majori; greșit s-au referit la el dictatorii zilelor noastre, niște brute care nu au avut nici inteligența, nici finețea lui, și mai ales nici măreția concepțiilor lui politico-sociale.

Partidul conservator îl ura pe Cezar nu numai pentru că vedea în el pe eventualul monarh dar și fiindcă îl confunda cu revoluția socială. Brutus n-a fost nici o clipă exponentul unei mișcări populare, al unei mișcări „de stânga", cum s-ar spune azi. A gândi astfel e o absurditate istorică. „Democratul", pentru a continua vorbirea în limbajul veacului al XX-lea, era Cezar. Cassius, oricât de inteligent, nu pricepuse că republica sub forma ei clasică murise definitiv, că lucrurile se schimbaseră cu totul. Cassius mai ofta după micul oraș din vechime. Cezar era decis să transforme Roma în capitala unui imperiu. În vederea acestui scop, desigur, proceda fără prea multe menajamente. „El transporta cu îndrăzneală din literatură și filosofie în domeniul politic disprețul revoluționar pentru trecutul venerabil al Romei care însuflețea pe atunci tânăra generație de scriitori și gânditori". Cezar reprezenta un punct de vedere realist și utilitar. „El vedea lumea așa cum era". Or, i se opuneau două forțe: întâi, aceea a grupului de cugetători tradiționaliști care anima cercurile

conservatoare; a doua, masele care nu pricepeau o politică lipsită de elemente sentimentale, cărora le era antipatică o doctrină strict practică. Masele, spune Bagehot, nu sunt atrase de sisteme de conducere bazate doar pe raţiune şi utilitate. Le trebuie idei mari, care să le aline şi să le entuziasmeze, sentimente care să le cucerească, iar nu argumente care să le convingă.

Dar Cezar îşi apropiase poporul prin reformele lui sociale şi economice. Pe tărâm politic îi era mai indiferent pentru că nu voia atât schimbări constituţionale cât administrative. „Comunitatea moralistă şi cuceritoare a vechii Rome" voia s-o ducă la stadiul unei organizaţii centralizate, al unei „administraţii americane". Iată-ne din nou aduşi la comparaţia cu Roosevelt. Expresia de mai sus, a lui Roger Breuil, e confirmată de Ferrero, care şi el îl asemuieşte pe Cezar cu un mare organizator şi întreprinzător american. „Dictatura" lui Cezar nu era o monarhie, aceasta îl interesa mai puţin; ci calea spre centralizarea administrativă a imperiului şi a realizării reformelor sociale care trebuiau să schimbe radical cadrele învechite ale cetăţii căreia îi revenise sarcina guvernării lumii. Pusă pe terenul politic, poziţia lui Cezar e slabă; legal, e condamnabilă. Pusă însă în domeniul ei firesc, acel al tehnicii administrative „pare nespus mai tare". Senatul însuşi şi-a dat poate inconştient seama de acest lucru refuzând să arunce trupul lui Cezar în Tibru şi să-l proclame tiran. Probabil că n-a intrat aici numai teama unui „club" de oameni slabi, preocupaţi de interese personale, de oameni de afaceri care nu îndrăzneau să facă ceea ce făptuiseră cu optzeci de ani înainte senatorii care răpuseseră pe Grachi. Trecând Rubiconul, Cezar s-a pus în afara legalităţii. Dar deosebirile dintre cele două partide, al cezarienilor şi al pompeienilor, n-au fost niciodată prea adânci. Breuil, văzând cadrele sociale identice, le compară cu cele două ramuri ale partidelor franceze de dreapta în secolul al XIX-lea: legitimiştii şi bonapartiştii. Acuzaţia monarhică e mai mult un pretext: Cezar reprezenta o nouă funcţiune a lumii romane, o nouă organizaţie

a ei, aşa cum inevitabil avea să se producă o dată cu August şi primii „împăraţi" sub presiunea faptelor.

*

* *

Ca orice om politic care urmărea ţeluri mari şi avea de luptat cu opoziţia hotărâtă a elitei, Cezar a fost silit să se înconjoare cu tot felul de oameni, să recurgă la tot felul de procedee şi să utilizeze sloganuri de propagandă demagogică. Brutus, fireşte, era într-o situaţie mai uşoară: nu avea ce scuza pentru că nu propunea nimic. Ca orice om care simte cum puterea se concentrează toată în mâna lui, Cezar n-a fost poate lipsit de unele ispite. A-l învinovăţi că era gata să accepte coroana e desigur exagerat. (De s-ar fi gândit s-o facă era tot din spirit de oportunism politic, pur cerebral, nu din prosteasca concupiscenţă.) Ca orice om subtil şi rafinat, Cezar a fost desigur plin de ciudăţenii. Brutus, mărginit şi simplu, apare desigur mai virtuos. Dar ce imense diferenţe, şi intelectuale şi psihologice.

Nu, oricum am privi lucrurile, Cezar nu poate deveni pentru noi prototipul nesuferit al dictatorilor şi nici Brutus simbolul veşnic al virtuţilor cetăţeneşti. Brutus, mai întâi, nu e decât o firmă, un om de paie, înapoia lui stă voinţa reală a lui Cassius. Dar trecând peste această precizare, Brutus nu e decât exponentul unor sentimente strict conservatoare. E lipsit de orice plan, de orice idee clară. Dragostea pentru Porcia, spune Breuil, îl ridicase la nivelul cel mai înalt ce-l putea atinge. Dar chiar aşa rămânea doar un legalist.

Breuil şi-a conceput cartea în timpul ocupaţiei şi era natural să fie pornit a-şi prezenta eroul ca pe o întruchipare a rezistenţei împotriva opresiunii. Intenţiile lui Breuil erau indiscutabil bune. Numai că metoda era greşită: a căuta exemple în trecut e periculos căci sunt situaţii care nu se repetă aidoma şi orice paralelism poate da naştere la confuzii, de nu duce la concluzii inverse. Cezar, departe de a fi strămoşul bestialelor personaje

care au asuprit cu nespus sadism şi imensă dobitocie pe oameni de azi, e reamintit cel mai bine de Roosevelt, una din aparițiile cele mai atrăgătoare şi mai pasionante ale vieții contemporane. Ca şi Roosevelt, fără a fi familiar a câştigat războaie grele: ca şi Roosevelt, abil aşa cum numai conştiința că lupți pentru bine te poate face, a determinat curente de opinie care păreau imposibile; ca şi Roosevelt, venind de sus, a lucrat pentru cei mulți; ca şi Roosevelt a fost stăpânit de o viziune universală a lucrurilor. Nu degeaba vede Ferrero în Cezar unul din primii „americani". Am adăuga: unul din acele personaje ale lui Wells, care gândesc şi văd toate pe plan supranațional, la care inteligența şi bunătatea sunt egale. Originalitatea unui Cezar sau unui Roosevelt constă în aceea că toate forțele minții şi posibilitățile inteligenței practice sunt puse cu sinceritate în slujba dorinței de a face bine. Că metoda administrativă la care se gândea Cezar turbura tradițiile cele mai venerabile ale Romei era adevărat. Explicabilă era dar şi ura unei aristocrații romantice şi cinstite împotriva lui. Dar, la urma urmei, frazele lui Châteaubriand şi ale lui Maistre, oricât de frumoase, tot nu fac cât codul lui Napoleon.

Marea eroare a lui Breuil e de a fi căutat să justifice atitudini contemporane prin referiri istorice. Nu prin comparații ci din examinarea timpului prezent trebuie să obținem întărirea dragostei noastre pentru libertate, motive din ce în ce mai precise şi mai tari pentru a respinge dictatura şi metodele ei. Să nu-l invocăm pe Brutus pentru că pe vremea lui problemele se puneau altfel şi cuvintele de azi aveau alte înțelesuri. Să învățăm a iubi libertatea din experiență; s-o prețuim convinşi fiind că e bună acum, nu numai odinioară. Să disprețuim şi să dușmănim tirania nu pentru ceea ce a fost cândva ci pentru ceea ce am văzut deunăzi că poate face. Dacă iubim pitorescul istoriei ne putem pasiona pentru întâmplările din vremea lui Cezar şi a lui Brutus.

Dar dacă ne interesează filosofia ei, adică dacă o simțim destul de puternic pentru a o continua fără nici o soluție, să căutăm a o stăpâni. De dincolo de Styx umbra lui Marcus Iunius Brutus e oarecum nedesluşită; pe malul cestălalt sunt destule imbolduri reale pentru a ne întări şi a ne călăuzi în lupta neîncetată contra asupririi.

# LIBERALISM

Liberalismul are un singur mare duşman: socialismul sub cele trei aspecte: socialismul marxist (cu variantele lui), democrat şi corporatist. Pe scurt, liberalismul se opune comunismului, democraţiei şi corporatismului. Tustrele pretind că sunt liberale. Socialismul susţine că e individualist, că numai în socialism se realizează libertatea. Când intelectuali ca Gorki sau Gide aderă la comunism, declară că o fac în numele libertăţii şi în folosul ei. Sorel nu-l acuză oare pe Marx de a fi liberal, mai rău: individualist? Democraţia afirmă şi ea că e tot una cu liberalismul. Cei mai mulţi o cred. Formula „pentru democraţie şi libertate" a ajuns la modă. E rostul acestui studiu să arate contradicţia pe care o cuprinde. Cât despre socialismul autoritar sau de stat (fascism, după numele care i se dă), şi acesta susţine că vrea să salveze libertatea, de aceea a venit.

În realitate, liberalismul nu are nimic de-a face cu nici un fel de socialism, nici cu cel ce se pretinde „liberal", şi e tot atât de depărtat de social-democraţie sau de democraţia însăşi ca de regimul statului totalitar, ai cărui conducători, adversari personali şi principali ai socialismului, îl folosesc în practica legislativă şi politică. Proprietatea privată nu mai există în aceste sisteme. Pe zi ce trece mai etatiste, de abia dacă te mai lasă să fii proprietarul bunurilor tale, al averii tale, al hotărârilor tale faţă de salariaţii tăi. Totul e la dispoziţia statului, care, cu o putere discreţionară asupra cetăţeanului, îi impune sarcini pe care nu e în stare să le ia asupră-şi.

Mai importantă, mai iritantă aş putea spune, e confuzia liberalismului cu democraţia, cu sufragiul universal. Ca dovadă a decadenţei liberalismului e adus votul universal – „creaţia sa supremă" – care îl condamnă astăzi. Ceea ce e fals. Departe de a

fi creaţia liberalismului, supremul său efort, sufragiul universal îi e opus. Nu liberalismul, ci democraţia a creat sufragiul universal. Guizot a luptat cu înverşunare împotriva lui, şi monarhia din iulie – tip de regim liberal – a căzut pentru că n-a vrut să lărgească votul. Royer Collard, Thiers şi Broglie erau împotriva sufragiului universal. Prévost-Paradol căzuse în alegerile cu vot general, iar înfrângerea lui Rémusat în celebrele alegeri din primăvara anului 1873 de către Barodet a însemnat triumful democraţiei anonime asupra liberalismului distins. De atunci încolo tot aşa a fost. Dar democraţia a învins, omorând liberalismul. Pretutindeni. Chiar în ţările care au desfiinţat regimul parlamentar, democraţia a fost menţinută. Sufragiul universal, plebiscitul – formele acute ale democraţiei – n-au fost atinse.

Citarea câtorva mari teoreticieni ai liberalismului, care au fost în acelaşi timp slujbaşii lui în cele mai înalte funcţiuni culturale şi de stat, va fi cel mai bun mijloc pentru a dovedi puternica opunere a liberalismului împotriva democraţiei.

Guizot critică cu cele mai clare cuvinte, în termenii cei mai energici, această democraţie pe care, în epoca lui chiar, toată lumea o cerea. Iată cum judecă un liberal democraţia. „Haosul – spune el – se ascunde astăzi sub nume: *Democraţie*"[1]. Şi haosul e moartea. Ce e democraţia? O „idee fatală", care, fără încetare, aţâţă războiul, războiul social. Ce trebuie făcut? „Această idee trebuie stârpită. Numai cu acest preţ există pacea socială. Şi o dată cu pacea socială, libertatea, siguranţa, prosperitatea demnitatea, toate bunurile morale şi materiale, pe care ea singură le poate garanta" (p. II).

Este adevărat că Guizot, întocmai ca şi ceilalţi liberali, se ocupă de democraţie. Spun toţi că omenirea se îndreaptă către ea. Dar n-au spus niciodată că această evoluţie e un bine. Dimpotrivă, *constată* un *pericol*, propunând soluţii pentru evitarea sau mărginirea lui. Democraţia e pentru ei un *fapt*, pe

[1] François Guizot, *De la démocratie en France*, 1849, p. 9.

care nu-l proslăvesc. Mai bine zis, e o „fatalitate funestă" pe care vor s-o îngrădească. Deci circumscriere a progresului fatal al democrației, luptă împotriva unui rău, pe care îl indică și ale cărui triste consecințe le dezvăluie.

Guizot a denunțat republica democrată și pe cea socială. A spus că nu va fi părtașul „politicii popularității" care, cu orice preț, satisface toate consecințele și toate pasiunile sentimentului popular[2]. Această popularitate i se părea, pe bună dreptate, suspectă. Cum spune autorul anonim al cărții despre guvernul din 1847, Guizot nu voia să îndemne prin lingușiri pe muncitori către „starea primitivă și sălbatică, aceea a suveranității poporului, a legislației pădurilor, așa cum se află în *Contractul social*"[3].

Faza de mai sus, în stilul ei pitoresc, l-a arătat pe Guizot adversar al demagogiei democratice. Iată acum cuvintele sale proprii despre sufragiul universal, care ar fi creația liberalismului; „Spun politica anarhiei și o spun sus și tare. Să vedem, într-adevăr, care sunt principiile în numele cărora e prezentată ceea ce se cheamă reforma parlamentară: e sufragiul universal. Ei bine! din partea mea, nu ezit s-o spun, sufragiul universal e un pur instrument de distrugere; e una dintre acele idei politice de care te servești când vrei să clatini din adânc popoarele, cu care se fac revoluții; dar nu sunt adevărate doctrine de guvernământ; nu poți clădi nimic cu aceasta. Sufragiul universal și toate ideile de care e legat și care sunt fluturate astăzi înseamnă o politică de distrugere, o politică revoluționară"[4]. Sau, și mai clar, aceste cuvinte prin care Guizot subliniază că e pentru alegeri, dar nu pentru numărul enorm al alegătorilor: „Sunt ... inamic hotărât al sufragiului universal. Îl privesc ca ruina ... libertății"[5].

---

[2] *Pages choisies*, publicate de d-na Guizot de Witt, p. 278 și urm.
[3] *La présidence du Conseil* de M. Guizot *et la majorité de 1847*, de *„Un homme d' État"*.
[4] *Histoire parlementaire de France*, vol. 11, p. 285.
[5] În ședința Camerei din 15 februarie 1842.

Adversar al omnipotenței populare e și Benjamin Constant, doctrinarul limitelor suveranității poporului, care a priceput că demagogia și despotismul se contopesc într-o formă unică. „Suveranitatea nu există decât într-un fel limitat"[6]. Majoritatea nu are drepturi absolute. Împotriva lui Rousseau, reprezentantul absolutismului popular, liberalul Constant declară: „Nici o autoritate pe pământ nu e ilimitată, nici aceea a poporului, nici aceea a oamenilor care se dau drept reprezentanții lui ... nici aceea a legii ..." (p. 13). Majoritatea nu se poate atinge de principalele libertăți individuale. Justiția și drepturile individului hotărăsc marginile pe care suveranitatea nu le poate depăși. Voința unui popor întreg nu poate proclama că e drept ceea ce e nedrept. Iar reprezentanții unei națiuni n-au dreptul să facă ceea ce națiunea n-are dreptul să facă ea însăși. Nici un suveran, de orice fel ar fi, fie el de drept divin, cuceritor sau exponent al sentimentului popular, nu are o putere fără limite. Cucerirea exprimă o simplă forță, nu e un drept. Cât privește consimțământul poporului, el nu poate legitima ceea ce e legitim și, ca atare, nu poate delega nimănui o autoritate pe care n-o are.

Ceea ce susține Benjamin Constant e tocmai opusul democrației. Și mai departe: „Poporul n-are dreptul să atenteze la libertatea părerilor, la libertatea religioasă, la pavăzele judiciare, la formele protectoare. Nici un despot, nici o adunare nu pot deci exercita un asemenea drept, spunând că poporul i-a investit cu el. Orice despotism e deci ilegal; nimic nu-l poate sancționa, nici chiar voința populară pe care o invocă. Căci își atribuie, în numele suveranității poporului, o putere care nu e cuprinsă în această suveranitate, și nu ne aflăm numai față cu o strămutare neregulată a puterii, ci cu crearea unei puteri care nu trebuie să existe"[7].

---

[6] Benjamin Constant, *Cours de politique constitutionnelle, Guillaumin,* 1872, p. 9.

[7] *Op. cit.*, p. 17.

Rândurile lui Benjamin Constant dobândesc astăzi valoarea unei depline autorități. În curioasa polemică dintre democrați și partizani ai dictaturii, iată adevărata soluție. Liberalismul se opune democrației absolute și când e cezariană, și când nu are acest caracter. Democrația îl critică pe dictator pentru că acaparează toată puterea pentru el, în loc s-o lase Poporului. Liberalii nu admit despotismul nici al unuia, nici al masei (sau a delegaților ei). Alta e dilema, nu între democrație și dictatură. Dictatura e democratică[8]. În toate statele unde ea există astăzi, are acest aspect și e întemeiată pe votul și pe concursul efectiv al celor mai largi pături populare. Nu între democrație și dictatură se pune problema, ci între absolutism și liberalism. Dialogul dintre democrați și dictator e acesta:

„- N-ai dreptul să fii tiran; dreptul acesta e al poporului.

- Poporul mi l-a delegat mie.

- Nu. Delegația s-a făcut în deplină libertate. Poporul își cere dreptul înapoi."

Pentru liberalism nu interesează delegația. Dreptul în sine îl contestă, în mâinile oricui ar fi. Despotismul, exercitat direct de masă sau delegat, e același. Problema delegației (cu privire la care democrații greșesc, când spun că nu s-a făcut în realitate transmisiunea de la colectivitate la conducător) e cu totul secundară. În esența lor cea mai adâncă, democrația și dictatura se întâlnesc în dreptul absolut al suveranității. Pretinsul drept în sine îl contestă doctrina liberalismului.

Dacă nu e democrat, cum poate fi Constant adept al regimului parlamentar? Și la fel Guizot, Prévost-Paradol și toți ceilalți. Pentru că regimul parlamentar nu presupune democrația. A existat veacuri îndelungate în Anglia fără nici o semnificație democratică. În veacul al XIX-lea, votul a fost lărgit, dar partidul liberal n-a mers până la sufragiul universal (1832,

[8] În terminologia unui tratat de drept constituțional modern, cel al d-lor Joseph Barthélemy și Paul Duez, la rubrica regimului democratic sunt trecute două sisteme: cel cezarian, cel reprezentativ.

1867, 1884). Regimul parlamentar are o altă însemnătate: e o limitare a democrației. Exclude plebiscitul, care e specific democrației, care place masei prin simplitatea și grandilocvența lui. Exclude guvernarea directă, de către popor[9]. Impune deci o alegere și, prin aceasta, mărește sorții unei guvernări prin oameni mai pricepuți. Prin sistemul bicameral înfrânge puterea absolută a unei adunări. Prin crearea unui senat scoate una din adunări de sub influența totală a sufragiului universal. În cele din urmă, prin diverse combinații de vot, care merg de la tehnica votării până la votul plural, limitează democrația. Parlamentul e așezat între guvern și stradă. Masa e prada pasiunilor, dar parlamentul, cum spune Georges Suarez, e supapa prin care sunt eliminate patimile. Sau, amintește G. J. Renier, democrația e domnia oamenilor incompetenți și egoiști, iar parlamentarismul e domnia oamenilor competenți și ambițioși.

Liberalii pot fi aprigi susținători ai regimului parlamentar, fără a înceta de a fi ostili democrației, care nu e o cale de mijloc, ci o extremă, situată la celălalt capăt al tiraniei. Benjamin Constant o mărturisește: „Nu vrem mai mult anarhia decât oligarhia, nu vrem mai mult democrația decât despotismul"[10]. Monarhia lui Ludovic-Filip a putut da exemplul unui regim constituțional (puterea monarhului era definită și limitată) și parlamentar, dar câtuși de puțin democratic.

Despotismul democratic, iată ce îl preocupă și pe Prévost-Paradol. Două primejdii sunt inerente democrației, îi sunt deschise două căi: anarhia și despotismul. E marele merit al lui Prévost-Paradol de a fi pus accentul pe cea din urmă, întrevăzând panta absolutismului atunci când, în general, cealaltă e îndeobște

---

[9] Parlamentarismul și referendumul nu pot coexista. Parlamentul iese zdrobit din concurența pe care i-o face hotărârea masei iresponsabile. Demofilii cred că referendum-ul e o completare a regimului parlamentar. Nu știu ce spun. Evoluția constituției de la Weimar a dovedit odată pentru totdeauna că prima, dacă nu unica credință a existenței unui parlamentarism e aceea să nu se admită referendum.

[10] Dintr-un discurs în ședința Camerei la 29 ianuarie 1820.

luată în seamă. „Ora despotismului democratic a venit", anunță el, și e cea mai rea[11]. Democrații vorbesc de cauza libertății și cer puterea pentru mulțime. Ceea ce interesează însă mulțimea e buna ei stare. Libertățile politice o atrag numai întrucât e convinsă că îi pot fi de folos la cucerirea bunei stări materiale. Totdeauna despotismul democratic se declară închinat exclusiv bunei stări a mulțimii. El atrage „speranțele vagi și iluziile nesfârșite care mocnesc în imaginația populară". Promite o repartiție egalitară a bogăției, o reînnoire a societății. „Astfel însărcinat cu un fel de mandat, ilimitat în privința timpului și în privința mijloacelor, pentru a asigura fericirea generală, investit de legi cu o putere imensă asupra oamenilor și de imaginația populară cu o putere nesfârșită asupra lucrurilor, despotismul democratic înaintează cu o forță irezistibilă și cu un alai nerușinat ..."[12]. Viziune profetică a unei evoluții la capătul căreia e inevitabila anarhie. De la anarhie la despotism și înapoi, acesta e drumul democrației.

Democrație înseamnă suveranitatea nemărginită a masei. Iată pericolul, iată eroarea. După Benjamin Constant, Prévost-Paradol evidențiază, la rândul lui, rezultatul fatal al ideii. Puterea publică devine infinită, datoriile statului se confundă cu funcțiunile asistenței, statul devine socialist. De la democrație la socialism e un pas. „Sub acest nume nou de socialism, suntem siliți să recunoaștem vechea tendință a republicilor democrate ale Greciei și mai târziu a imperiului roman de a însărcina statul nu numai cu asigurarea existenței și a bunei stări a cetățenilor, ci și cu a distracțiilor lor. Acest rău trebuie numărat printre cele mai viclene care pot scăpa o societate îmbătrânită, pregătindu-i ruina; deoarece, pe de o parte, această părere asupra datoriilor statului, o dată răspândită, deschide larg porțile meșteșugurilor și îmboldirilor demagogilor, iar, pe de alta, această nouă dezvoltare

---

[11] *La France nouvelle*, 1868, pp. 30-32.

[12] *Ibid.*, p. 36.

a datoriilor statului, adăogând astfel caritatea justiției, poate să pară la prima vedere un progres și să amăgească multe suflete nobile"[13].

Ordine și libertate, spuneau oamenii politici ai Restaurației, ai Monarhiei din iulie, ai Imperiului liberal. Nu numai că n-au susținut, dar au combătut sufragiul universal, democrația, suveranitatea nemărginită. Sub forma ei brută, aceasta nu e decât forța, spunea Royer-Collard. Majoritatea numerică a indivizilor și a voințelor nu poate încălca interesele legitime și privilegiile ființei omenești. Suveranitatea majorității nu poate nesocoti suveranitatea rațiunii și a justiției. Dreptul stă deasupra pieței publice[14].

Guizot care preferase să nu devie popular, care căzuse refuzând să admită lărgirea votului, pentru care libertățile civile erau esențialul care – spune Sainte-Beuve[15] – era rațional până în pasiunile lui, era oare democrat? Sau Benjamin Constant, pentru care dictatura e numai una din formele tehnice ale democrației, care socotește regimul parlamentar cel mai bun mijloc de a se opune democrației, care apără libertățile individuale împotriva puterii absolute a majorității? Dar Prévost-Paradol, criticul democrației în oscilațiile ei dintre anarhie și despotism, pe care sufragiul universal îl refuzase, masele preferând candidatul socialist sau candidatul guvernamental atunci când pătura superioară de la oraș îi dăduse voturile?[16]

Fără a fi în vreun fel creația liberalismului, sufragiul universal, care îi e dușman, e o instituție funestă pentru civilizație. A produs toate tiraniile, de la comunism la bolșevismul alb, a distrus libertatea. Democrația nu poate fi conservatoare a libertății? Nu. Ea lunecă cu siguranță spre atotputernicie și

13 *Op. cit.*, p. 367.

14 Royer-Collard în ședința Camerei din 4 octombrie 1831.

15 *Nouveaux Lundis*, vol. I, p. 85.

16 Paradol, opoziționist liberal moderat al Imperiului, ținea să fie ales deputat. A încercat degeaba. Vezi relatarea campaniei electorale în excelentele *Carnets* (vol II) ale lui Ludovic Halévy, publicate de fiul său, Daniel.

introduce socialismul. Numai liberalismul e conservator. Pentru că presupune respectul drepturilor minorității (care în parlamentul englez se bucură de onoruri egale cu ale majorității, şi e intitulată „opoziția Majestății Sale"), pentru că pune cu mult deasupra voinței majorității un inatacabil drept natural.

Parlamentul englez e absolut, dar nu poate face dintr-un băiat o fată. În fapt, mai e limitat de credința lui Dumnezeu şi de hotărârea de a evita absurdul. În parlamentele majorității integrale, dispar şi aceste reguli. Aceste parlamente trec dincolo de absurd, nesocotesc pe Dumnezeu şi pot face din băiat fată. Tot astfel, dacă statul rămâne politic, poate cel mult deveni absolut în acest domeniu; dar numai în privința lui. Economicul, sexualul, soulialul nu le poate reglementa. E însă *total* stăpân când moda, obiceiurile, averile, purtările intră în domeniul reglementării sale. Libertățile economice, în special, trebuie ținute departe de sfera de activitate a puterii publice (politice). Când a fost vorba să se introducă un impozit global, Thiers a protestat cu vehemență; „Vă puteți oare închipui societatea franceză impusă de cel care ar pune mâna din întâmplare pe putere? ... Nu s-ar mai da lupta pentru putere, ci pentru facultatea, pentru puterea de a impune"[17]. Aşa s-a şi întâmplat. Nu putea fi altfel, de îndată ce statul devenea aproape divin, cuprinzând toate disciplinele minții şi manifestările complete ale vieții.

Parlamentul, a cărui activitate e redusă în timp la un număr de luni pe an, cum nu-şi poate exterioriza voința decât sub formă de legi, a căror redactare şi publicare, prin forța lucrurilor, nu poate depăşi un oarecare ritm, e limitat. Dar masa, dar straturile largi populare, dar corpul națiunii? Lucrează prin intermediul „opiniei publice", şi aceasta poate interveni oricând şi oriunde. E tiranică, fiindcă nu are consistență, nici îngrădiri precise. E nesatisfăcătoare, pentru că nu are puteri anume, nu e specializată prin competență şi e dezarmată de mărimea ei, care

[17] În şedința Adunării Naționale din 28 decemvrie 1871.

o goleşte pe măsură ce o lărgeşte. Controlul parlamentar e eficace. Legea votată de parlament e moderată. Opinia publică, creaţia democraţiei, e, de cele mai multe ori, neputincioasă, adeseori însă poate orice. Cu privire la opinia publică, nu mai există nici chibzuire, nici întârziere, nici prudenţă, nici ezitare. E impulsul în stare pură; periculos când e vorba de individ, cu toate defectele sale de atâtea ori însutite, înmiite, când e vorba de mase întregi.

Democraţia împinge regimul parlamentar spre guvernul opiniei publice, căruia totul îi e iertat. Schimbătoare, grozavă şi anonimă zeiţă. Opinia publică aparţine fazei care nu se mai cheamă democraţie, ci demofilie. Nu ne mai aflăm faţă cu un regim politic, ci cu o ideologie, cu filosofia inferiorităţii. Masa e divinizată ca atare. Tot ceea ce face, gândeşte sau spune e bun. Axa lumii e deviată. Toate inferiorităţile dobândesc drepturi superioare.

Despre mulţime sunt puţini care s-au exprimat mai exact decât Le Bon. A descris-o aşa cum e, nu cum apare în ditirambele demifililor. Masa e impulsivă, credulă, se lasă sugestionată, are inteligenţa redusă la nivelul cel mai jos al componenţilor ei, e stăpânită nu de viaţa cerebrală, ci de cea medulară, de inconştient, şi reuşeşte să egalizeze la nivelul primitivului atât pe savant cât şi prostimea. E exagerată, simplistă, excesivă, servilă şi intolerantă, revoluţionară şi retrogradă, mobilă, nu raţionează, are o imaginaţie care atinge mitul, crede în cuvinte, independent de înţelesul lor, e prada sigură a unor indivizi care prin însuşiri comune cu ale ei, în formele sale extreme, o pot stăpâni şi încânta[18].

Liberalismul nu e democraţie. Cu atât mai puţin e demofilie. Pentru a susţine democraţie, Guéhenno îl laudă pe Caliban[19]. Or, Caliban e urât şi rău. Orice ar spune Guéhenno, e bun numai

---

[18] V. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Alcan.

[19] Jean Guéhenno, *Conversion à l'humain* şi *Caliban parle* (ambele la Grasset).

sistemul care ridică pe om prin efort deasupra părții inferioare dintr-însul, care dă societății un model și nu o îndeamnă să se complacă într-o auto-admirație a plebei. Mulți și-l închipuie pe Caliban sub forma unui parlamentar moderat sau a unui liberal înțelept. Caliban e o brută instinctivă, un pasionat, ahtiat după tiranie, un sclav lingușitor sau sălbatec. Caliban reprezintă mai întâi anarhia, dezmățul și sălbăticia; apoi tirania, prostia și răutatea.

Se pare că, înainte de a muri, ducele de Morny ar fi spus fratelui său vitreg, Napoleon al III-lea, să nu-și culeagă ideile din cartierul Saint-Germain. Avocatul César Campinchi comentează sfatul ca „ultimul gând al unui liberal către democrație". Ceea ce arată că deosebirea esențială dintre cele două sisteme nu îi e străină. Apoi că e conștient de snobismul masei, care o împinge spre reacțiune și o trece dincolo de ideile din „faubourg"-ul nobiliar. Dictatură? Personificare a dictaturii masei. Aceasta e problema, ce să preferăm: democrația sau libertatea. Casta, plebea, sindicatul, sociorația sau libertatea. Socialismul ajunge, în cele din urmă, la un regim de caste. Ereditare, de fapt. Republica lui Platon nu e decât un regim de caste. Aristotel era un liberal. Protestele liberale ale socialismului sau ale democrației sunt inutile. Sfârșesc întotdeauna prin a ruina opera liberalismului.

Cum mai poate fi vorba de identificarea acestuia cu celelalte două? Regimul parlamentar, creație a aristocrației engleze, nu are nimic de-a face cu democrația. Liberalismul, creație a marilor burghezi și a nobilimii franceze liberale, îi e opus. Regimul parlamentar presupune respectul minorității, pe când în democrație majoritatea e tiranică. Liberalismul e întemeiat pe experiența unui drept natural ce stă deasupra puterilor și patimilor masei, pe când democrația pune opinia mulțimii mai presus de orice, cu drepturi necontrolate.

Criticând sufragiul universal, liberalii știau că lovesc în punctul slab al democrației. Vorbește cineva de limitarea lui? Nu,

ci de extinderea lui. Acum se cere vot şi pentru femei. Dacă civilizaţia va fi distrusă, sufragiul universal va fi fost cel mai important auxiliar al acestei opere.

Sufragiul universal trăieşte pe baza unei iluzii şi în numele unei confuzii. Iluzia e credinţa în existenţa democraţiei pure. Aceasta nu există. Montesquieu vorbind despre democraţie, explică Rivarol, procedează întocmai ca fizicienii care enumeră culorile primitive în care se descompune raza solară. Nici absolutismul pur, nici democraţia pură n-au fiinţă. Sunt concepte, ca punctul ideal al geometrilor, fără dimensiuni, ca linia lor care are numai lungime. Confuzia are loc între izvorul suveranităţii şi modul ei de exercitare. Suveranitatea stă în popor, recunoaşte Rivarol[20], dar numai implicit. Poporul o exercită, dar nu direct. După cum toate izvorăsc în cele din urmă din pământ, şi legile îşi au originea în suveranitate. Dar pământul trebuie cultivat, lucrat, iar suveranitatea e a poporului în mod abstract, trebuie prelucrată.

Sufragiul universal e o specie a guvernării directe. A celei mai rele, care, pe lângă extinderea completă a votului şi egalizarea sa după o metodă strict cantitativă, îl mai şi însoţeşte cu forţa suplimentară, nedesluşită, a „opiniei". Puterii maselor, Thiers îi opunea în campania electorală din 1869 *libertăţile necesare*, acelea pe care nici un guvern nu le poate atinge fără a ameninţa pacea socială. Necesare, dar – ca şi datele care condiţionează o teoremă – *suficiente*. Poate că şi astăzi între libertăţile necesare şi între sufragiul absolut e cuprinsă dilema.

Cea mai bună definiţie a sufragiului universal o dă Spencer, spunând că nu e un scop, ci un mijloc[21]. Menirea unei societăţi civilizate e să asigure membrilor ei drepturi şi libertăţi. Acestea sunt: dreptul la integrarea persoanei fizice, dreptul la liberă circulaţie, dreptul de proprietate, dreptul de a munci, dreptul de

---

[20] *Journal politique national*, prima serie, Nr. XX.

[21] V. Herbert Spencer, capitolul *Aşa-zisele drepturi politice*, în volumul *Justiţie*, din seria *Principiile moralei*.

a contracta în mod liber, dreptul de a-şi exprima gândul. Iată lista completă a drepturilor. Altele nu există. Altfel spus, există numai drepturi civile, celelalte sunt pretinse drepturi politice.

Se poate întâmpla ca drepturile adevărate să coexiste cu drepturile politice. Dar dreptul de vot nu are nici o legătură cu dreptul de a o contracta, de a circula etc. Uneori conviețuiesc, alteori nu. E adevărat că, în general, statul respectă drepturile reale, atunci când cetățenii se bucură de facultatea de a vota. De aici însă s-a tras o încheiere care e de fapt o confuzie: s-a spus că forma populară a guvernului e totuna cu regimul recunoaşterii drepturilor adevărate. Pot exista țări în care cetățenii să se bucure de drepturi politice şi în care drepturile adevărate să fie totuşi călcate în picioare. Se prea poate ca sufragiul universal să fiinţeze alături de cea mai flagrantă violare a drepturilor individuale. Ba, de cele mai multe ori aşa se întâmplă; în plin regim de sufragiu universal, drepturile fundamentale sunt nesocotite, averile particulare sunt spoliate, libertăţile individuale sunt desfiinţate. „Aşa-zisele drepturi politice pot fi folosite pentru apărarea adevăratelor libertăţi, dar pot de asemeni folosi pentru alte scopuri, chiar pentru întărirea tiraniei".

Democraţii, tot vorbind de drepturi politice, uită că ele nu sunt în sine numai un scop, ci un mijloc: mijlocul de a garanta respectul drepturilor civile şi esenţiale. Uneori sufragiul universal atinge acest scop, alteori devine un instrument tehnic care duce la cu totul alt rezultat. Democraţii invocă egalitatea. Ce fac cu libertatea? Există şi egalitate în sclavie. Toţi oamenii sunt servii statului; iată, egalitatea e realizată. Dar unde e libertatea? Se poate să ai drepturi politice şi să nu ai nici unul din drepturile reale. Ipoteza lui Spencer e astăzi confirmată: în multe state funcţionează sufragiul universal, dar dreptul de proprietate e ca şi anihilat, nu poţi contracta, nu eşti stăpânul activităţii tale, nu ai dreptul să-ţi exprimi gândul, nu poţi circula în voie. Ai dreptul de vot şi eşti sclav. Ai mijlocul (drepturile politice) şi nu obţii scopul (libertatea). Democraţia pune problema sufragiului

universal, cel mai bun mijloc de a obține libertatea și folosința adevăratelor drepturi? Spencer se ferea să dea un răspuns categoric, presupunând că sufragiul universal poate duce la cu totul alt rezultat decât libertatea. După aproape cincizeci de ani noi putem răspunde cu tărie: nu, sufragiul universal nu e cel mai bun mijloc pentru a realiza libertatea, dimpotrivă.

Înseamnă că susținem un guvern lipsit de orice control? Nicidecum. Sufragiul censitar, spune Jacques Bainville, nu e mai luminat sau mai dezinteresat decât cel universal, dar e mai puțin docil, cu el guvernul nu poate face ce vrea. Făcând toate rezervele asupra primei părți a propoziției lui Bainville, nu putem decât constata că masa e ascultătoare, că opinia publică poate fi stăpânită cu ușurință. Un scop electoral restrâns e mai dârz și știe să se opună la nevoie cu tărie. Dintre toate formele politice prin care a trecut, Franța a păstrat cea mai bună amintire Monarhiei din iulie. Sub Ludovic-Filip, totuși, sufragiul restrâns nu era organizat cum trebuie. Cu atât mai adevărate apar deci aceste afirmații:

Sufragiul e necesar; fără el statul e absolutist; sufragiul restrâns e cel mai bun sistem din câte s-au încercat până acum; sufragiul restrâns, pe de o parte, asigură controlul, pe de alta, împiedică abuzurile votului universal și se împotrivește socialismului; e cea mai serioasă stavilă opusă tiraniei.

Democrația poate fi liberală? Nu e o posibilitate exclusă, cel puțin pentru unele societăți și pentru un anumit timp. Dar lucrul se întâmplă rar și pentru o perioadă scurtă. Se mai întâmplă ca unii autori să fie totodată democrați și liberali, să fie greu a deosebi poziția lor exactă între cele două formulare. Exemple izbitoare oferă, unul în veacul trecut, celălalt în veacul nostru, Tocqueville și Nitti. Ce-au fost Tocqueville, Nitti? Liberali sau democrați?

Dintr-un început, Tocqueville se apropie de cei mai adevărați liberali, prin aceea că dacă poate constata evoluția spre

democrație, nu se grăbește s-o aprobe, ci examinează critic primejdiile ei. Vede un fapt îndeplinit, pe care însă îl judecă, sau cercetează mijloacele de atenuare a democrației. Tocqueville nu face apologia democrației, ci o descrie[22]. Iar atunci când vorbește de ea, înțelege problema egalității condițiilor, care, la drept vorbind, nu e o problemă democratică, ci una liberală. Că Tocqueville nu e un apologet grăbit al democrației se vede și din faptul că admite bunăvoința poporului, dar îi contestă posibilitatea de a discerne și de a judeca mijloacele[23]. Dar mai ales din aceea că recunoaște principala primejdie a democrației, anume omnipotența majorității și tirania ei. Royer-Collard punea deasupra suveranității rațiunea suverană; Guizot, Constant și Paradol puneau libertățile individuale și justiția. Pe aceasta o invocă Tocqueville, înțelegând prin ea civilizația umană care e limita suveranității oricărui stat. „Există o lege generală care a fost făcută, sau măcar adoptată, nu numai de majoritatea cutărui sau cutărui popor, ci de majoritatea tuturor oamenilor. Această lege e justiția. Justiția alcătuiește deci hotarul dreptului fiecărui popor. O națiune e ca un juriu însărcinat să reprezinte societatea universală și să aplice justiția, care e legea. Poate juriul, care reprezintă societatea, avea mai multă putere decât însăși societatea ale cărei legi le aplică? ... nu contest majorității dreptul de a comanda, fac doar apel, împotriva suveranității poporului, la suveranitatea genului uman" (vol. II, p. 136).

Primejdia democrației nu e aceea că ar fi slabă, ci atotputernică. Majoritatea se transformă în obiect de proprie adorație. Un narcisism. Dacă La Bruyère poate critica pe nobili, Molière pe curtezani, cine poate critica majoritatea, acest suveran neînduplecat căruia nu-i lipsesc curtezanii?

Tocqueville e liberal pentru că grija lui e să caute limite, apoi să asigure separația puterilor. E adversar al absolutismului

---

[22] Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Charles Gosselin, 1842, vol. I, p. 21.

[23] Vol. II, p. 45.

şi când acesta e exercitat de majoritate şi se străduieşte să afle cele mai bune mijloace şi instituţii care îl pot modera. Priveşte democraţia? Mai curând pericolele ei. Astfel menţionează: că democraţia e atrasă de panteism, că industrializează literatura, că pierde din vedere însemnătatea culturii şi a educaţiei clasice, că e atrasă de termenii abstracţi, mai mult de egalitate decât de libertate. Popoarele democrate „au pentru egalitate o patimă arzătoare, nesăţioasă, veşnică şi de neînvins; vor egalitatea în libertate şi dacă n-o pot obţine, o vor măcar în sclavie. Vor suferi sărăcia, robia, barbaria, dar nu vor răbda aristocraţia"[24]. Pentru democraţie egalitatea e lucrul cel mai important, fie şi cu preţul sclaviei. Pentru liberalism e mai de preţ libertatea, a cărei condiţie e existenţa unor elite.

Tocqueville mai cunoaşte şi celelalte inconveniente ale democraţiei: excesul de liberă asociere, materialismul crescând, preocuparea exclusivă de bunăstare (în detrimentul libertăţii), în fine, concentrarea progresivă a puterii într-o singură mână, sfârşitul inevitabil al unei democraţii. Spune: democraţie, dar înţelege libertate, progresul de la Renaştere încoace, lupta împotriva formelor feudale. Vrea, în acelaşi timp, democratizarea moravurilor, cerinţă inadmisibilă când dorinţa lui înseamnă că aprobă slăbirea familiei sau face elogiul fără de măsură al emancipării femeii americane. Vede prea bine pericolul despotismului, dar îşi închipuie statul viitor ca o entitate centralizată, depărtată şi tolerantă. În privinţa despotismului, a avut deplină dreptate. Cât despre aspectele finale ale statului democrat, a păcătuit prin exces de optimism.

În ultimele pagini ale *Democraţiei în America* se vorbeşte de prăbuşirea liberalismului. Autorul o face cu regret, ceea ce dovedeşte că acest presupus democrat e de fapt un liberal. Dar Thibaudet nu aşteaptă mai mult pentru ca să deducă sfârşitul definitiv al liberalismului, termen care ar aparţine trecutului, vis

[24] Albert Thibaudet, *Tocqueville et Gobineau,* în „Nouvelle Revue Française", 1 februarie, 1934.

de reacţionar, modă care a dispărut[25]. Iată însă că, în plină democraţie, un om cu experienţa vieţii politice reia poziţia lui Tocqueville şi dovedeşte că liberalismul n-a ajuns – cum credea criticul francez – o înduioşătoare şi prăfuită haină pentru vreun bal mascat al regimurilor politice.

Nitti şi-a intitulat opera principală *Democraţia*. E însă cartea unui liberal despre democraţie. A fost greşit intitulată, căci trebuia să se cheme *Liberalismul*. Vina lui Nitti e că nu recunoaşte deosebirea dintre democraţie şi liberalism. Terminologia lui e neclară şi confundă în expresii cele două noţiuni. E liberal fără să-şi dea seama. În afară de aceasta, trebuie să recunoaştem că adeseori trece de partea democraţiei, asupra unor puncte care nu sunt din cele mai neînsemnate. Bunăoară, Nitti e, hotărât, pentru sufragiul universal, ba chiar pentru votul femeilor, înclină spre sindicalism, admite sistemul asigurărilor sociale. Cum se împacă aceste tendinţe cu calitatea lui de liberal?

Pe de altă parte însă, cu câtă dreptate, cu câtă luciditate, cu ce sănătoasă îndrăzneală, critică formele contemporane ale democraţiei, chiar în ţările unde aspectele ei sunt cele mai „înaintate". Australia, Noua-Zeelandă şi alte state în care laburiştii au introdus cel mai egoist protecţionism fac obiectul ironiei sale. Când Nitti apără democraţia, o apără împotriva tuturor revoluţiilor şi tuturor sistemelor care se îndoiesc de forţa conservatoare a libertăţii şi de fondul liberal al ordinei. Când vorbeşte de absolutism afirmă că are slujbaşi şi în rândurile socialiştilor. Când cere democraţie nu pretinde o egalitate absolută, ci – pe baza egalităţii în faţa legii – liberul joc al aptitudinilor. E prudent, e sceptic cât trebuie şi nu e un fanatic al formelor sociale perfecte. Toate planurile în vederea unor state finale şi definitive îi sunt suspecte. Nitti mai ştie că legea nu poate exprima totul, că aceeaşi lege poate da în Statele Unite şi în Liberia alte rezultate, că nu ajunge ca egalitatea drepturilor să

---

25 Albert Thibaudet, *Tocqueville et Gobineau*, în „Nouvelle Revue Française", 1 februarie, 1934.

fie înscrisă în legi, ci mai trebuie să fie şi în moravuri[26]. Adversar al sociologiei, pretinsă ştiinţă, al interpretării economice a istoriei, raţionalist, socoteşte clasele mijlocii drept elementul democraţiei. Şi nu acele nesfârşite mase. A înţeles că numărul nu e totul, că mecanica strictă nu e semnul civilizaţiei, a negat rolul specialiştilor şi al tehnicienilor în politică, întreaga glumă a „specializării", a „tehnocraţiei". Că uneori democraţiile devin abuzive şi opresive e un lucru pe care nu numai că-l ştie, dar îl şi spune. Dar mai ales spune ce crede despre absolutismul majorităţii, şi e liberal în cel mai curat înţeles al cuvântului când scrie: „Majoritatea nu e întreaga naţiune şi nu constituie totdeauna partea ei cea mai bună"[27]. Liberal în adevăratul înţeles al cuvântului este când evidenţiază pericolul presei de informaţie, când accentuează panta conservatoare a libertăţii, când apără libertatea împotriva utopiştilor care vor să ne fericească cu orice preţ, prin mijloace care merg de la servitudinea economică la eugenie. Liberal: progresul e înapoi, la libertate; să revenim la acea libertate care ne va feri de „noua barbarie în mers, sub aspectul unei civilizaţii tehnice şi formale". Liberal: e categoric partizan al libertăţii economice împotriva socialismului, a comunismului, a economiei dirijate ş.a.m.d. Împotriva oricărei socializări, pentru libera circulaţie a persoanelor şi a bunurilor, într-un capitalism sănătos. Apără cu tărie liberul schimb împotriva protecţionismului exasperat care, prin mistica autarhiei, duce la sisteme economice închise, ce paralizează comerţul internaţional. În această operă vina cea mare o poartă muncitorii, cei mai înverşunaţi protecţionişti.

Ceea ce dă farmec operei lui Nitti şi îl aşează printre gânditorii cei mai de seamă e că n-a admis toate erorile care cer dreptul la viaţă în numele democraţiei. Nu s-a extaziat în faţa statisticii, a psiho-tehnicii, a masei, a funcţionarismului, a

---

[26] Francesco Nitti, *La démocratie*, Alcan, 1933, vol. I, p. 15.

[27] Vol. II, p. 136.

statului-providenţă. N-a făcut din democraţie o zeitate. Democrat, dar democrat criticist. Critic al cheltuielilor şi atribuţiilor infinite ale statului, e deci, poate, democrat, dar nu e, o clipă măcar, social-democrat. A apărat morala, n-a aprobat nudismul şi alte „eliberări" morale susţinute de unii în numele democraţiei. Când a văzut decadenţa morală a veacului a exprimat: „rahitism moral", iar despre Societatea Naţiunilor a vorbit sincer: a pomenit defectele ei, a menţionat lefurile unei instituţii risipitoare, s-a stabilit departe de „pacifism". Nu e socialist, iată esenţialul. A descris la perfecţiune „democraţia socială", regim de etatism, protecţionism şi monopol. Nu e demagog. Mulţimea, pe care alţii o exaltă, el o critică. Mistica democratică n-a pus stăpânire pe gândul lui. N-a atribuit Poporului toate calităţile, şi a spus despre mulţime: „După cum nobilii credeau că societatea nu poate exista fără de ei, tot aşa demagogii răspândesc credinţa că toate energiile vin tocmai din clasele cele mai ignorate şi că ignoranţa lor le dă o putere de expansiune aproape misterioasă"[28]. Un democrat, dar care a respins toate formele exagerate, de la economia dirijată la impozitele excesive, la risipa ce se face cu serviciile publice în veşnică creştere, la inflaţie, şi la cheltuieli. A făcut-o în numele libertăţii, văzând că socialiştii care vorbesc întruna de revoluţie n-o fac, dar provoacă reacţiunea cu siguranţă matematică şi distrug libertatea. Poate că nu e totdeauna credincios doctrinei curate a liberalismului, dar nu putem uita că a scris în epoca tuturor confuziilor şi contradicţiilor aceste cuvinte încântătoare: „E uşor unui socialist să devină reacţionar, precum unui reacţionar să devină socialist. Dar un adevărat liberal..."[29].

Silvio Trentin reproduce oarecum atitudinea lui Nitti, dar cu mult mai puţin talent, cu o înclinare vădită, nereţinută spre

[28] Vol. II, p. 125.
[29] Vol. I, p. 39.

democrație. Dreptul, civilizația, justiția, le apără ca forme ale democrației. Iar când vorbește[30] de respectul persoanei umane, o face în numele aceleiași democrații, uitând că majoritatea își bate joc de persoana umană. Și cum poate crede că libertatea, pe care o tot invocă, se împacă cu „lărgirea infinită a prerogativelor inerente folosirii suveranității populare"?[31]. Trentin întrevede, ce e drept, pericolul democratic, când vorbește de principiul strict numeric al majorității. Declară că „nu e în fond cu totul democratic"[32]. Se înșeală, e democratic, dar nu e liberal. Tocmai de aici provine contradicția și lipsa de claritate. Trentin bănuiește că numărul nu e singura justificare, dar nu e în stare s-o spună categoric, pentru că nu știe că nu poate fi de partea Dreptului pe temeiul liberalismului, fără a fi silit să recurgă la democrație.

Profesorul Barthélemy e democrat, dar are grijă să accentueze: democrat *liberal*. Și într-adevăr, acest constituționalist deosebește libertatea de tot ceea ce, sub acest nume, este în realitate abuz sau anarhie.

Parlamentul e baza libertăților. De ce? Libertatea parlamentului e necesară, pentru că e garanția tuturor celorlalte libertăți. Thiers, în marele discurs de la 11 ianuarie 1864, arăta că adevărata libertate nu constă în dreptul anarhic de a întemeia cluburi sau așezăminte. Răsunetul acestei concepții se găsește în opera lui Barthélemy curățită de tot ceea ce nu-i e specific. Astfel ateismul nu numai că nu se confundă cu ea, dar nici nu e un atribut necesar al ei. Laicitatea lui Kemal Atatürk e dovada.

E adeseori vorba astăzi de un pericol care amenință democrația. Pericol iluzoriu. Democrația nu e amenințată. Altceva e atacat: libertatea. Aceasta, da, trece printr-o gravă criză. Și de unde vine pericolul? Mai ales din partea sindicalismului și a socialismului. Monarhia franceză desființase

30 *Antidémocratic*, 1930, p. 43.
31 *Ibid.*, p. 87.
32 *La crise du Droit et de l'État*, 1935, p. 448.

sindicatele prin Ludovic al XVI-lea la 1776, iar prin Ludovic al XVIII-lea, Carol al X-lea şi Ludovic-Filip menţinuse măsura. De atunci însă, „bunul simţ", „sublimul simţ" a scăzut. Nesocialiştii de pretutindeni (fie că se numesc Oswald Mosley, Stafford Crips sau Marcel Déat) atacă democraţia pentru că e mai uşor să foloseşti un cuvânt răsunător, înţeles de toată lumea; dar urmăresc de fapt liberalismul. „Ne aflăm, în definitiv, în prezenţa unei înţelegeri socialiste internaţionale împotriva democraţiei liberale". Mai ales împotriva celui de al doilea termen al expresiei. De aici vine pericolul. Nu ofensiva vechiului regim, a trecutului, e primejdioasă. Timpurile trecute au apus. „Dar există pericolul socialist sau comunist". Între acestea e doar o chestiune de grad. Socialismul cere libertatea pentru el, înlăuntrul rânduielii burgheze, dar rânduiala lui nu e liberală. „Amurgul zeilor orânduielii burgheze începe", proclamă un profet al socialismului, Bebel. Şi printre aceşti zei ai orânduielii burgheze se află, în primul rând, libertatea"[33]. Burghezii se gândesc la libertate. Masa proletară cere să se sature; ea sacrifică fără ezitare libertatea individuală, dacă socoteşte că un regim disciplinar îi dă mai multă hrană.

În loc de libertate, e propus termenul „datorie socială". Sau e vorba de „serviciu social", de noţiunea serviciului care poate înlocui ideea interesului individual, de mistica serviciului, chemată să cucerească omenirea, desfiinţând profitul. Concluzia e că „serviciul social" va înlătura şi marxismul, şi capitalismul. Toate acestea, Barthélemy le numeşte absurdităţi şi vorbe goale. Fără impulsul interesului individual, începe numai etatismul şi sărăcia. Dacă suprimi profitul şi posibilitatea de a face economii, suprimi motivul muncii şi condamni pe oameni să trăiască în mizerie şi să stagneze. Acestea sunt adevăruri elementare. „Îl irită" pe Barthélemy că e nevoie să le spună, e supărat când vede

[33] Joseph Barthélemy, *Valeur de la liberté et adaptation de la République*, Sirey, 1935, p. 85.

că, sub pretext de idei largi, o mulțime de persoane privesc cu indulgență asemenea formule goale. „Economia dirijată duce Statul-Providență de-a dreptul în iadul economic".

Cum să nu te iriți, când vezi că unii propun cu seriozitate un sistem economic neviabil, care – nu e nevoie să fii profet pentru a o vedea – sfârșește neapărat cu ruina? Când constați că toate aceste sofisme și fantezii au succes, sunt propovăduite, lăudate și aplicate? E anevoios să demonstrezi axiomele. Cum poți lupta cu eroarea vădită?

Totul se petrece în numele democrației. Cât mai multă democrație. Până ce o confunzi cu apărarea delincvenților și a criminalilor. Democrație? Nu, zice Barthélemy, demagogie. „Demagogia iertării", așa se numește șirul nesfârșit de măsuri care slăbesc justiția, provocând simpatie pentru vinovați și pușcăriași. Amnistiile și grațierile sunt necesare, folosirea lor excesivă e însă un mare rău. Se invocă persoana criminalului, se spune că și el e interesant. O fi. Dar „criminalul e interesant, omul cumsecade e și mai interesant, iar societatea e încă mai interesantă decât ei".

În cele din urmă, rămâne o singură greutate: definiția democrației. Rareori un cuvânt a desemnat mai multe lucruri, rareori a fost mai întunecat în comentarii și complicat de metafore grele. De fapt nu e o dogmă, nu e un sistem metafizic, nu e un ideal, nu e o structură economică, nu e un mister. Nu e decât o formă de guvernământ, atât și nimic mai mult. Sumner-Maine insistă asupra acestei definiții, care arată clar că democrația înseamnă guvernarea statului de către popor, de către o cât mai numeroasă parte a mulțimii. Ceea ce spune Sumner-Maine nu e un truism. Multe greșeli ar fi fost evitate dacă precizarea lui nu era dată uitării. Sumner-Maine mai afirmase că democrația va distruge liberalismul. Legislația intervenționistă și tiraniile noi adeveresc prima parte a prevestirii; sindicatele care se cristalizează și înțepenesc circulația socială sunt dovada caracterului mai mult static, anchilozat, pe care-l

poate lua – în plin „ev al progresului" – o societate democratică. Doctrinarii francezi cunoşteau de mai mult timp deosebirea lui Sumner-Maine; ei opuneau democraţiei o monarhie constituţională. Adică o respingeau în numele liberalismului.

O dovadă că liberalismul nu e atât de învechit, pe cât se crede, constituie noua atitudine a scriitorului şi doctrinarului H.-G. Wells. Socialist până în ultimul timp, îşi dă seama în *After Democracy...* că acolo unde duce socialismul nu e libertate. Şi trece la liberalism. E adevărat că vrea un liberalism revoluţionar, o descătuşare de sub jugul tuturor prejudecăţilor, o nouă morală, un stat mondial, umanizare etc. Nu aceasta importă. Chiar dacă fostul socialist fabian ajuns liberal îşi păstrează ideile şi idealurile, e îmbucurător faptul că întrebuinţează cuvântul libertate. Dacă nu e convertire, e un omagiu adus liberalismului. Şi e cu mult mai bun acest cuvânt decât cuvântul socialism, fie el însoţit de un adjectiv mai mult sau mai puţin sincer (juridic, municipal, administrativ...). Wells, care în *New Worlds for Old* numea partidul liberal „partid stupid", care totuşi preconiza un „socialism liberal", renunţă acum cu totul la utopii şi aduce prinosul său libertăţii, mai puţin demodată decât pare, din moment ce poate face asemenea cuceriri.

## BUCUREȘTIUL NOSTRU

Privind lucrurile mai larg, vedem de altfel că Bucureștiul, literar vorbind, a cunoscut o soartă vitregă. Unii, copleșiți de strălucirea metropolelor Occidentului, nici n-au mai știut să-l vadă. Când erau ținuți să-și depene acțiunea romanului lor într-însul (căci, oricum, cinstea le impunea să vorbească de ceea ce cunoșteau) o făceau fără pic de tragere de inimă, și orașul apărea cenușiu, șters, ca fondurile acelea estompate pe care le place fotografilor de prin cartierele mai depărtate să-și profileze clienții docili. Alții sunt mai hotărâți în atitudinea lor: urăsc și disprețuiesc Bucureștiul. Aceștia sunt cei mai numeroși, ei dau tonul în istoria noastră literară. Urbanul pentru ei e semnul răului și al descompunerii. Bucureștiul corupe sănătatea țăranului și farmecul vieții patriarhale. În numele gliei sau al orășelului provincial, Capitala a suferit blestemele celor mai clasici dintre autorii noștri și tânguirile celor mai duioși dintre povestitori. Ori de câte ori ea apărea, adjectivele *hâd* și *jilav* o însoțeau neapărat. Aici în București erau, numai sluțenii: *a! ulița copilăriei* e altceva, acolo e balsamul. Dar *Calea Victoriei* nu poate inspira decât un tablou lugubru.

E. Lovinescu, examinând mersul literaturii românești, deplângea această neîncetată apologie (conștientă sau nu) a ruralului și implicit a subiectivismului liric. Aștepta cu nerăbdare romanul epic și urban, acela care avea să libereze pe scriitorii noștri de orice rămășiță a semănătorismului și care avea să ne treacă pe planul producției apusene. *Ion* îl satisfăcuse cât privește obiectivitatea, dar cadrul rămânea câmpenesc, cel mult mic burghez.

Nu, o lucrare literară în care Bucureştiul să trăiască independent de concepţia dezaprobatoare a autorului încă nu există. *Craii de Curte Veche* nu sunt nici ei satisfăcători din acest punct de vedere, pentru că, mai întâi, se referă la un anumit moment istoric (de aceea au trecut foarte repede în cadrul istoriografiei) şi, al doilea, reprezintă un aspect prea particularist al vieţii oraşului şi sunt rezultatul unei viziuni prea apocaliptice, prea intense, prea clocotitoare pentru a putea fi raportaţi la o realitate medie. Dar *Craii* sunt o excepţie. Toţi ceilalţi autori anatemizează. Chiar şi G. M. Zamfirescu: şi la el maidanele sunt toate tragice, fetele toate madone ofilite.

Şi e totuşi ciudat. În celelalte oraşe ale lumii, scriitorii au fost recunoscători oraşelor lor, le-au cântat cu dragoste sau cu interes sau cu bunăvoinţă.

Londra lui Dickens e foarte adeseori sumbră, dar pe străzile ei circulă un Micawber, un Pickwick, un Mataloni. La John Dos Passos, New-Yorkul e groaznic, dar e măreţ. Pe aceeaşi linie umanistă, Alfred Döblin a zugrăvit un Berlin halucinant, viu, atrăgător, intens şi el. Maupassant priveşte Parisul sceptic şi dezamăgit, dar Sena şi localurile de suburbie de pe malurile apei nu sunt lipsite de o dulce melancolie. La Jules Romains, cel puţin, Parisul domneşte; e personajul central, fiinţa care trăieşte ca nimeni alta, multiplă, unică, minunată. De ce la noi marele oraş n-a inspirat măcar un gând poeţilor? Nota dominantă rămâne a lui Bacovia, mult inspirată desigur, dar mohorâtă, aducătoare de jale.

O realitate e aici, nu numai o atitudine. Oraşul e ceva nou la noi. Bucureştiul a fost timp îndelungat o adunare de curţi şi hanuri răzleţe. Iar blocurile le-a cunoscut acum douăzeci de ani. În *Patul lui Procust* bulevardul Brătianu era încă în lucru. Apoi Bucureştiul e inegal, şi adesea urât. Blocurile stau ţepene, izolate, cu scări de serviciu şi ziduri goale în bătaia vântului, expuse privirilor, ca decorurile văzute din culise, uriaşe apariţii impudice, a căror murdărie n-o scuză şi n-o accentuează frumuseţea. Străzile cu căsuţe pierdute în iarba grădinilor sunt

tăiate de case de raport în beton, construite la repezeală, aruncate la întâmplare. Unele se ucid pe altele, grădinile par ridicole, casele de raport par şi mai groaznice. Cât despre clădirile noastre publice, sunt mai toate disproporţionate. Într-o cameră ştie oricine că mobila n-are voie să depăşească o anumită mărime impusă de capacitatea încăperii. Dar pe planul oraşului acest adevăr elementar e uitat. Se va spune că Bucureştiul e foarte întins. Dar clădirile lui sunt în marea lor majoritate mici. Deci un edificiu public oricât de interesant din punct de vedere arhitectonic (Palatul telefoanelor) sau de amplu (Ministerul economiei naţionale), dacă nu păstrează proporţia cu restul caselor, e inadmisibil. Clădiri publice cu adevărat adaptate oraşului în care se află aşezate rămân: Ministerul de domenii, Casa de depuneri sau Ministerul lucrărilor publice. Aceasta e realitatea. Restul e literatură urbanistică.

## ICOANA MAICII DOMNULUI

Tipărit în 1944, volumaşul părintelui Victor N. Popescu mi-a ajuns în mână de-abia acum. Iată în ce fel: pentru traducerea unei cărţi engleze în care mişună termenii de apologetică şi liturgică anglicană şi catolică, am solicitat ajutorul celor competenţi. D-l Tudor Arghezi, în care am avut nespusa bucurie să descopăr alături de cel mai mare creator de imagini şi cel mai îndrăzneţ făuritor de farmec lexical, pe cel mai îndatoritor şi mai înţelept dintre oameni, m-a sfătuit să consult şi pe directorul internatului teologic de la Radu-Vodă. În persoana preotului Victor Popescu am aflat un cunoscător adânc al civilizaţiei occidentale, un spirit religios universal, dezbărat de orice prejudecată, şi un iubitor iscusit al frumosului. Broşura închinată poeziei argheziene în 1930 (*Tragedia unui suflet: Tudor Arghezi*), pe vremea când era încă laic, dovedeşte cu prisosinţă că părintele Popescu, ca şi

abatele Brémond, ştie să unească sentimentul religios cu sensibilitatea artistică. Broşura aceasta scrisă cu incontestabilă bună credinţă reaminteşte de îndată pe Brémond. Dar *Icoana Maicii Domnului* stă pe un alt făgaş.

E aici vorba de o altă aventură decât aceea a întâlnirii sufletului mistic cu frumosul. E aici problema spiritului cultivat care se află faţă în faţă cu realităţile vieţii, fie cu cele mai mărunte şi mai crude dintre ele. Preotul, când aparţine prin cultură şi vocaţie elitei intelectuale, ce va face când va fi chemat să împlinească toate sarcinile obositoare, umilitoare sau meschine ale unei parohii? Oare înălţimea cugetării sale şi rafinamentul simţirii nu-l vor ţine departe, oarecum dezamăgit de amănuntele unei păstorii banale?

Din această dilemă preotul V. Popescu a ieşit recunoscând măreţia împlinirii până la capăt a tuturor îndatoririlor misiunii sale. A aflat linişte din cele mai mărunte locuri, din cele mai umile împrejurări. Şi a sfârşit prin a umbla cu botezul în capitală, fără stinghereală, ba chiar cu încântare. În faza întâia, spiritul religios descoperă dumnezeirea şi necesitatea credinţei. Într-a doua admite formele. În cea din urmă, în sfârşit, constată că încadrarea deplină în obiceiurile şi practicele religioase ale colectivităţii căreia aparţine e singura cale către potolirea deplină a frământării spiritului.

Aceasta e calea lui Pascal. Şi preotul V. Popescu o urmează cu atât mai uşor cu cât e un cititor devotat şi un admirator convins al autorului *Cugetărilor*, pe care le-a tradus în limba română. Cu gândul la această traducere pe care am vrea s-o vedem cât mai curând tipărită, m-am oprit înainte de a scrie rândurile de mai sus la cugetarea: „C'est être superstitieux, de mettre son espérance dans les formalités; mais c'est être superbe de ne vouloir s'y soumettre".

## NUMELE STRĂZILOR

Vedem cum se cere cu insistenţă schimbarea numelor străzilor din Bucureşti, pentru a fi înlocuite cu acele ale unor personalităţi mai mult sau mai puţin consacrate. Fireşte, intenţiile sunt bune. Dar despre intenţiile bune proverbul englez zice că drumul spre iad e pavat cu ele.

„Iad" e poate cam aspru. Cu toate acestea, într-un oraş năpădit de blocuri disproporţionate, numele uliţelor era încă un ultim refugiu care mai amintea de vremea când cimentul nu le transformase în tuneluri întunecate, calde şi murdare. Da, în iadul Bucureştiului estival, cu beton înflăcărat, era răcoritor să se ştie că există o stradă a Melodiei, o stradă a Suvenirului, una a Liniştei, alta a Modei.

Apoi, orice Român pronunţă cu veneraţie numele lui Raymond Poincaré, totuşi orice bucureştean preferă să spună str. Academiei. Sunt mulţi cei ce păstrează o amintire religioasă lui Aristide Briand, cu toate acestea nici ei nici cei ce privesc cu mai multă răceală opera lui diplomatică nu renunţă a vorbi de str. Regală. Cât despre Dr. Burghelea, oricât de cumsecade ar fi fost acest medic, oamenii din cartierul halei Traian tot mai cred că există o stradă a Zefirului. Autorul unui articol de ziar e indignat că mai există lângă piaţa Sf. Gheorghe o stradă Frângefier, nume atât de perimat. Ei, dar numele proprii au mai puţin farmec şi oricât de destoinici ar fi fost Ion Petrescu sau Gh. Popescu, e mai uşor, mai omenesc şi mai plăcut să întrebi de Drumul Serii, de str. Frumoasă sau de str. Buciumului. Comisia de nomenclatură, desigur, e silită să dea răsplată postumă multora, o răsplată ieftină. Dar, afară de cazuri vădite, credem că ar face mai bine să intervină cât mai rar. Cinstirea acelora cărora societatea le-a rămas datoare se impune. Dar să mai lăsăm Bucureştiului ceva din farmecul lui puţin provincial, puţin levantin, puţin romantic. Să răbdăm câteva nume ce par unora arhaice. E o nevinovată compensaţie ce poate fi lăsată, ca o ultimă bucurie, încăpăţânaţilor amatori de iluzii.

## MONOTONIE ŞI EXAGERAŢIE

Dacă stăm să ne gândim care sunt caracteristicile esenţiale ale marilor creatori vom afla ca răspuns, şi nu fără oarecare surprindere, pe acestea două: monotonia şi exagerația. În toate domeniile marii gândiri originale, fie că e vorba de artă sau de ştiinţă numele celor care s-au impus contemporaneităţii şi au învins timpul evocă însuşirile acestea ce par în limbajul curent peiorative.

Dar adevărul e că artistul sau cugetătorul care au ceva de spus nu dispun de timpul necesar şi de libertatea sufletească trebuincioasă pentru a putea să îmbrăţişeze prea multe probleme. Una, poate două. Ideea de la care pornesc îi stăpâneşte, pe de altă parte, prea puternic pentru a le da răgaz să fie absorbiţi de exprimarea altora. De aici provine monotonia. Proust o remarcase la toţi marii artişti. Aşa şi el. Pe toţi îi obsedează câteva puţine „adevăruri" ce se simt datori să transmită lumii şi toţi se mărginesc, conştient sau nu, la ele. La ele revin într-una, parafrazând, insistând, lămurind. Artiştii agreabili sunt facili şi pentru că îşi pot permite variaţia. Dar creatorii originali iau prea în serios ceea ce cred că au de făcut pentru a-şi putea îngădui să fluture printre probleme. O fac numai în acea parte a carierei lor în care-şi caută drumul tehnic sau (cazul Picasso, Verdi la sfârşit) când spre bătrâneţe descoperă noi orizonturi, tot atât de adevărate ca primele.

Şi nu numai că revin, cu monotonie, la ceea ce-i preocupă în tot cursul operei lor, dar mai şi exagerează unghiul din care privesc lucrurile. Sunt atât de orbiţi de adevărul pe care l-au descoperit sau redescoperit încât nu le mai văd pe celelalte, coexistente. Timpul va rotunji teza lor, mâncându-i colţii, dar istoria le dă gloria pentru că au exagerat. Mereu eclectismul va pune lucrurile la punct, pe bună dreptate, şi va reţine câte ceva de la fiecare. Dar eclectismul e o şcoală insipidă şi Victor Cousin aproape un necunoscut. Pe când Freud care a exagerat rolul

inconştientului sau Bergson care a dus la limite extreme importanţa intuiţiei sau Platon care nu admite decât valoarea ideilor sau Pascal care contopeşte totul în harul ceresc sunt pe veci celebri. În artă e la fel, locul de frunte îl are Wagner pentru că a exagerat fără ezitare folosirea temelor melodice sau Verlaine care a nesocotit în ciuda bunului simţ înţelesul cuvintelor în schimbul valorii lor sonore, Chateaubriand care n-a oprit fluxul impetuos al vorbirii sale scrise, Dostoievski care a amplificat până la saturaţie contradicţiile firii omeneşti, Shaw care a transformat indivizii în automate gânditoare, Ruskin care vede pretutindeni numai frumuseţe şi armonie, Zola pentru care totul e hâd, Monet la care totul e coloare, cubiştii la care totul e volum.

Taine, întemeindu-şi critica pe o *faculté maîtresse*, observase de fapt monotonia şi exagerația. Mă gândesc şi la un sol care, pentru a permite un mesaj important, ar vorbi foarte tare şi n-ar ezita să repete ceea ce are de spus. Sau, mai bine, la acele anunţuri ale poliţiei, făcute prin radio, unde se aude stăruitor, obsedant acelaşi glas care citeşte întruna comunicatul cu vocea categorică pentru a putea fi auzit de agenţii din automobile ce stau cu aparatele de recepţie deschise. Neîncetat undele transmit acelaşi mesaj.

Cine „transmite" mesajul în artă, ştim; cunoaştem şi pe cei cărora se adresează, chiar dacă nu mereu sunt gata să-l primească; dar de la cine vine? De unde sunt captate undele?

A! cunoaştem numai mecanismul. Şi ironia istoriei care vrea ca să reţinem numele acelora care, în contrazicere cu regulile celei mai bune judecăţi, cad în exagerații şi, în opunere cu cea mai elementară artă, insistă neobosiţi. Monotonia şi exagerația stau la baza marilor opere pe care le adorăm sau le studiem. Paradoxul e destul de teribil pentru a merita să fie supus atenţiei generale.

## LUDOVIC AL XIV-LEA PE ECRAN

Dând brusc ochii cu fotografia lui Ludovic al XIV-lea, mărturisesc că am încercat o emoție puternică. Să treci prin fața unui cinematograf și să te uiți din mers la vitrinele cu reclama unui film nou e lucrul cel mai obișnuit din lume. Dar, uitându-te la acele vitrine, să-l vezi pe Regele Soare e o întâmplare destul de turburătoare.

Căci el era. L-am recunoscut, firește, numaidecât. Dar cine era femeia așezată pe un scăunel lângă el? Un scăunel, deci nu era regina. Să fie prințesa Palatină? După figură, ar fi. Dar nu, stau în fața unei scene pe care se joacă Estera. E D-na de Maintenon. Dar parcă e prea zâmbitoare și prea bonomă.

Cinematograful nu și-a deschis încă porțile. Mă hotărăsc să amân orice și să aștept să-l văd pe Ludovic al XIV-lea. Pentru cei ce pun literatura franceză clasică la locul de frunte în șirul produselor lumii moderne, figura acestui rege constituie un fel de obsesie. Se pare că n-a fost decât un om mediocru. Se pare că, într-o atmosferă atât de înălțată, n-a depășit un stadiu destul de modest. Memoriile lui, adresate Marelui Delfin, sunt convenționale și inexistente. A făcut greșeli mari; actul acela de la 12 octombrie 1685, revocarea edictului din Nantes, e o mare, mare greșeală. Eșecul războaielor, ruina finanțelor, dezastrul politicii lui externe nu i le putem imputa; a fost depășit de evenimente, dar a crezut-o în bine. (Dar și cu prințul Eugeniu de Savoia s-a purtat prosteşte.) Să trecem peste toate, căci a stat cu Molière la masă, l-a sprijinit pe Racine, l-a încurajat pe Boileau; și-a fost centrul lumii aceleia minunate de la Versailles, al acelui neîntrecut secol al XVII-lea; despre Curtea lui scria d-na de Sévigné, în contra lui a luptat La Rochefoucauld cu frondeurii, din jurul lui și-a luat exemplele La Bruyère, în fața lui a predicat Bossuet. Lui și-au dedicat piesele și Molière și Racine. Cât de puțin important să fi fost, pentru numele importante ale culturii (nu numai franceze) a fost regele venerat. A fost fericit, copleșit

de bunuri, de măreții. De fapt, Saint-Simon nu-l critică prea tare. Şi îi recunoaşte o incomparabilă situaţie în istorie: o domnie aproape neîntrecut de lungă, o strălucire nespusă, Pericle şi August egalaţi sau depăşiţi, o demnitate înnăscută, o siguranţă sinceră. La început unele greutăţi, apoi stăpânirea necontestată, triumful absolut. Multe dureri ale vieţii, dar şi toate darurile ei, toate, până la capăt. „Voilà ce qui s'appelle vivre et régner", rezumă, resemnat, exact şi copleşit, Saint-Simon.

Pe ecran, omul, deşi acţiunea pretinde că se petrece în 1712, deci la adânci bătrâneţi, e prea tânăr şi prea slab. Ceva din oboseala firească sfârşitului există, dar gesturile sunt cam timide şi sărăcăcioase. În faţa scenei la Saint-Cyr îşi ţine bastonul în mână cu supremă ţâfnă, dar altfel se mişcă banal. O singură clipă frumoasă: ca să termine audienţa dată ministrului Voisin, regele îi spune: „Je vous salue, Monsieur". (Dar de ce nu se retrage ministrul din faţa suveranului conform protocolului?) Altfel, filmul contrazice imaginile noastre literare şi didactice. Ludovic al XIV-lea trebuia realizat mai cu măreţie, cu pompă, un oarecare adaos chiar de artificială îngâmfare.

Cât despre d-na Maintenon, cât ne spune istoria despre ea nu concordă cu figura prezentată de Gabrielle Dorziat. N-o fi fost poate văduva Scarron o viperă perfectă, dar nici o dulce bătrânică gata să joace rolul bunicuţei împăciuitoare nu a fost.

Filmul *Şah la rege* e o deziluzie. D-na de Maintenon e mult prea îndulcită, regele mult prea lipsit de caracter. Cât despre anecdotă, e jalnică şi bună pentru un vodevil american. Într-un mediu atât de solemn s-ar fi cuvenit să se aleagă fapte mai puţin inepte chiar pentru o glumă. Mai inspiraţi ar fi fost cineaştii dacă ar fi transpus pe ecran una din piesele lui François Porché despre Curtea lui Ludovic al XIV-lea, piese aspre, riguroase, măreţe, conforme cu ceea ce bănuiam şi simţim că a fost Curtea aceea. Cinematograful s-a arătat mai timid decât teatrul şi literatura.

## ÎN TOVĂRĂŞIA MARILOR GÂNDITORI

Volumul postum al lui Léon Brunschvicg despre Descartes şi Pascal ca cititori ai lui Montaigne ne transpune în acea lume de înaltă cultură, obiectivă şi dezinteresată, din contractul căreia nu poţi să nu resimţi şi puţină fericire şi oarecare mândrie. Aşa se întâmplă ori de câte ori venim aproape de ceea ce formează măreţia omului. Când vedem scris în Suarès „Iată că l-am citit pe Suetoniu pentru a unsprezecea oară", când aflăm că Benda s-a hotărât la treizeci şi cinci de ani să se consacre lecturii sistematice a literaturii latine sau că dr. Pettenkoffer pentru a-şi dovedi, împotriva lui Koch, concepţia despre rolul bacililor, a înghiţit o eprubetă plină de culturi cu microbii holerei. Pentru cine le ia în serios, viaţa şi adevărul sunt pline de farmec. Searbede sunt doar pentru cine socoteşte că le ştie prea bine sau că sunt lipsite de orice interes.

De pildă, pentru Montaigne sau Pascal sau Descartes nu trebuie să fi fost, nici viaţa nici adevărul, plictisitoare. Stau pe poziţii foarte deosebite: deviza primului, spune Brunschvicg, e *mă îndoiesc*, a celuilalt *cred*, a celui din urmă *ştiu*. Dar îi uneşte aceeaşi sete de a cunoaşte adevărurile finale, aceeaşi hotărâre de a merge până la capătul gândirii, aceeaşi cinste faţă de ei înşişi. Citându-l pe Jean Schlumberger, Brunschvicg arată că *Franţa va fi veşnic în stare de dialog*. De aceea nu se pronunţă între cele două extreme, între Pascal şi Descartes şi urmaşii lor care constituie cele două fluxuri ale culturii ţării sale: fluxul pascalian şi fluxul cartezian. De aceea, deşi editor pasionat şi erudit al lui Pascal, lasă să se vadă că simpatiile lui ascunse merg către Montaigne.

Atât Pascal cât şi Descartes l-au citit de bună seamă cu mare atenţie pe Montaigne, deşi îl citează puţin (Descartes doar o dată). De la Montaigne au primit lecţia esenţială: că fiinţa umană e datoare să se cunoască şi că e capabilă să cerceteze şi să afle secretul vieţii. Iată motivul pentru care Montaigne scrie despre

el însuşi. Operaţia e delicată, dar incomparabil de utilă. Eul, pentru Montaigne, e divers şi greu de prins. Dar urmăreşte întruna autocunoaşterea. Pentru a şti exact cine e acel ce a pornit în căutarea adevărului, de ce mijloace şi speranţe dispune. Şi pentru că mai crede că prin operaţia ordonării gândirii va reuşi să se organizeze şi să se perfecţioneze.

Montaigne e un clasicist („Am cunoscut treburile Romei cu mult înainte de a le cunoaşte pe ale casei părinteşti") şi un conformist (sufletul e absolut liber în interior, dar în afară se supune formelor şi obiceiurilor). De la el Descartes va lua descătuşarea de orice fel de prejudecăţi, iar Pascal teoria relativităţii adevărului (a cărei formulare celebră, inclusiv imaginea Pirineilor, e direct inspirată din Montaigne). Ambii vor învăţa de la el că funcţia inteligenţei constă nu în desfăşurarea unui formalism logic, ci în posibilitatea de a folosi cu statornicie o judecată independentă. Tot de la el, echilibrarea dintre raţiune, simţuri şi instincte.

Fireşte, Pascal şi Descartes vor fi mai categorici. Montaigne rămâne mai ales un sceptic. Modestia i se pare bună pentru că nu crede că omul e centrul vieţii: există o pluralitate a lumilor în univers şi o pluralitate a spetelor vii pe pământ. Există şi o pluralitate a credinţelor, a cultelor. De aceea, între toate, Montaigne e moderat, atent şi imparţial. Războiul şi cruzimea îi sunt nesuferite. Intoleranţa la fel. Sceptic, admite necesitatea socială a religiei şi, profund hotărât să nu primească nimic cu uşurinţă, se supune totuşi învăţăturii naturii. Nu e nici stoic, nici epicurian. Recunoaşte drepturile trupului, dar şi ale sufletului. Ale naturii, dar şi ale raţiunii. Între toate caută armonia, echilibrul.

Dincolo de această subtilă şi înţeleaptă echivalenţă între opuse stau Descartes şi Pascal. Descartes reia teoria relativităţii lucrurilor şi morala conformismului exterior. Şi credinţa în bunul simţ o moşteneşte de la Montaigne (însăşi deviza „le bon sens est la chose du monde la mieux partagée" e luată din „Esseuri"). Ca

şi Montaigne, nu crede că logica e suficientă. Logica e foarte bună în procesul deductiv, dar nu e calea aflării adevărului. Pe acesta, Descartes îl va afla cu ajutorul matematicii, mai bine zis al algebrei. Descartes va pune bazele ştiinţei moderne, practice şi tehnice, capabile de previziuni. Va impune şi concepţia sufletului raţional, despărţit complet de materie. Dar va rămâne ca şi Montaigne un adept convins al bunului simţ şi al autonomiei spiritului.

Pascal, adversarul lui Descartes atât în ştiinţă (controversa asupra vidului) cât şi în metodologie, urmează pe Montaigne cât priveşte armonizarea instinctului cu raţiunea. Pentru el soluţia nu va fi carteziana ecuaţie algebrică, va fi credinţa, fără de care raţiunea i se pare neputincioasă. Pe când Montaigne e sceptic şi Descartes un discipol al raţiunii, Pascal trece cu hotărâre de partea credinţei. Nici Descartes nu contestă veşnicia, dar pentru el nemurirea e ceva spiritualizat şi intelectualist (ca pentru Socrate sau Seneca). Pe când Pascal recunoaşte un Dumnezeu care „nu e al filosofilor şi al savanţilor". Descartes, spune Brunschvicg, cere lui Dumnezeu să asigure biruinţa spiritului; pe când Pascal imploră mântuirea sufletului.

Pascal, aşadar, e departe de Montaigne. Scepticismul e aici complet părăsit. Chiar şi cercetarea eului e condamnată, ni se dă sfatul să urâm amorul propriu, tendinţa de a ne zeifica prin prea multa contemplare. În cele din urmă Pascal doreşte pedepsirea veşnică a raţionaliştilor şi nu mai speră decât în „graţia divină, dar ceresc".

Într-adevăr, punţile s-au rupt. Cu toate acestea, şi Pascal şi Descartes rămân în fond elevii lui Montaigne. Iar toţi trei, creatorii metodelor de cugetare modernă.

Cartea lui Brunschvicg nu e o operă încheiată. Constituie doar un amalgam de impresii şi note. Totuşi conţine destul material pentru a încânta pe orice amator de apropieri, fie şi indirecte, cu câţiva mari gânditori. Soluţiile pot diferi. Dar lectura lui Montaigne, a lui Pascal, a lui Descartes dă, deopotrivă,

pornirea spre cunoaştere şi dorinţa de a înainta, orice ar fi, către ceea ce atât de prezumţios, de obsedant şi de nobil, numim adevărul.

## ARTA, TOTALĂ SAU PARŢIALĂ

E adevărat că fiecare e pornit să transforme în reguli generale principiile personale după care se călăuzeşte; totuşi, cred că formulând o regulă, exact opusă celei pe care am citit-o de curând: „Vai de omul căruia îi plac toate în artă" – nu cad în acest păcat. Afirm, deci, sperând că nu vorbesc numai împins de un demon pur individual, că e tare rău de cel ce nu se află în stare să admire totul în artă.

După această enunţare dogmatică (dar nici cea pomenită nu e mai puţin categorică), se cuvine să fiu mai precis. În primul rând, şi e de la sine înţeles, când spun că trebuie să iubeşti totul în artă, întrebuinţez cuvintele în înţeles strict şi prin artă înţeleg numai ceea ce merită să fie socotit în cuprinsul ei. *„Iubiţi toată arta"* vrea să zică, aşadar, sfatul de a putea pricepe şi a putea fi emoţionat numai de lucrurile cu adevărat artistice. Nu voi propune nimănui, în numele artei întregi, să fie plăcere în privirea unui tablou de Daumergue, în lectura unei cărţi de John Knittel sau în ascultarea operei „Doamna Butterfly". În al doilea rând, dacă vă spun că e bine să nu refuzaţi nici un compliment, nici o înfăţişare, nici un ritm al artei nu înseamnă că încerc să interzic cuiva să aibă preferinţe. Liber e oricine să prefere ce vrea sau ce poate, e natural, e indiscutabil, e omenesc, e absolut sigur că fiecare fiinţă simţitoare şi gânditoare va avea preferinţele ei. Degeaba îşi căuta ocolurile, nu-mi fac iluzii: îmi place peste măsură Brahms, îl pun pe Utrillo pe deasupra lui Van Gogh, citesc cu nesaţ pe Prosper Mérimée şi mă extaziez în faţa lui Rodin. La ce bun m-aş face mai fin decât sunt. Dar toate acestea nu sunt decât recunoscute şi conştiente preferinţe, lipsite de

importanță, care nu adumbresc posibilitatea de a iubi tot ce e alături. Brahms nu mi-l întunecă pe Bach, nici pe Stravinsky; Utrillo nu mă depărtează de Gainsborough, sau de Velasquez; Mérimée nu mă stânjenește în îndrăgirea lui Hugo; și Rodin nu l-a acoperit niciodată nu numai pe Houdon dar nici pe Despiau. Așa ajung, în al treilea rând, la precizarea că a iubi totul în artă e și salutar și posibil pentru că nu implică vreo obligație de simultaneitate: există epoci în viață, anotimpuri în cursul unei decade, zile în cadrul unui an în care aș asculta (ei, da!) numai Wagner și Bruckner; am faze Lessing și altele Julien Green; sunt unele ore în care mă leagăn cu ideea că înțeleg ceva din Picasso și altele când nu vreau să aud de Ravel. Că apar unele constante, de ce ași contesta-o? Oricând, oriunde, orice ar fi îmi găsesc liniștea citind pe clasicii veacului al XVII-lea (Racine și moraliștii, mai ales), ascultând aproape pe orice din Mozart sau privind pe Ingres și Memling. Ceea ce mi se pare esențial e să putem iubi totul, să ne putem identifica cu toate gusturile (atâta timp cât sunt bune). Orice om (pe care-l interesează arta) e dator să-și dea seama când se află în fața frumosului, chiar dacă aspectul anume sub care i se arată nu-i merge drept la inimă sau nu îi e ușor accesibil.

Nu ascultați deci de sfaturile limitative ale confratelui nostru. Nu vă închideți în sisteme strâmte, nu vă încăpățânați în obișnuințe, nu vă îngrădiți singuri un domeniu care depinde numai de noi înșine să fie aproape infinit. Învățați să iubiți totul în artă, să vă entuziasmați pentru orice. Fiți azi romantici și mâine clasici, vibrați acum cu Leonardo și după un ceas cu Delacroix, citiți-l pe Mallarmé cu deliciu și apoi luați în mână, fără rezerve, o piesă de Ibsen. Arta e atotcuprinzătoare, mare, bogată; cu cât veți respinge mai puțin, cu atât veți fi mai avuți. Ferice de omul căruia îi plac toate în artă, căci a lui e împărăția visurilor și încântărilor.

A exclude o școală, o tendință din cadrul artei e ca și cum ai respinge o ramură a ei. Dacă nu concepem omul care să declare:

nu admit muzica! sau: nu văd ce caută sculptura în artă! tot atât de straniu trebuie să ni se pară cine zice; numai impresioniştii contează în pictură, sau: numai poezia parnasiană e demnă de menţionat. Cine nu poate ieşi din el însuşi, cine nu poate depăşi simpatiile, acela nu va putea niciodată să considere arta ceva accesibil. Sunt unii oameni culţi, rafinaţi, care cred că sunt interesanţi anunţând că „nu citesc romanticii", că nu-i interesează secolul al XVIII-lea, care găsesc frumosul numai în produsele medievale sau care-şi petrec viaţa printre prerafaeliţi. Sunt spirite minore, oameni naivi. Nu sunt iubitori adevăraţi ai artei, sunt de fapt maniaci. Îi compătimim. A îndrăgi numai o formă anume în vasta artă nu indică o simţire artistică sau o gândire adâncă; numai un caracter stăpânit exclusiv de gusturi. Intelectualul ia poziţie opusă opiniei vulgului după care „e frumos ce-mi place mie". Intelectualul e acela capabil să vadă frumosul şi acolo unde nu se suprapune exact plăcerii lui. Intelectualul, l-am auzit pe secretarul de redacţie al revistei noastre spunând, nu citeşte ce-l interesează; pe el îl interesează orice citeşte. Într-adevăr, intelectualul e cel ce poate ieşi din el însuşi. Creatorul are nevoie să se mărginească; cel ce priveşte, citeşte sau ascultă, însă, nu.

Se poate scoate din aceste consideraţii pur estetice şi o mică lecţie morală: să fi în stare să înţelegi şi să admiri şi o producţie realistă şi una fantezistă, şi lumina şi umbra, şi pe Shakespeare şi pe Voltaire, înseamnă că poţi pricepe ceea ce e diferit de tine. Nu e un lucru neimportant. De aici rezultă unul dintre drumurile sigure spre o mai mare posibilitate de tolerare reciprocă între oameni şi spre o mai desăvârşită contopire a prea centrifugelor lor porniri.

## ROMANCIERUL I. PELTZ

Comparaţia preferată a lui Lovinescu, când vorbea despre romancierul *Căii Văcăreşti*, era aceea cu Balzac. În acest fel

geniul specific al acestui prozator era asemuit cu unul din cele mai covârşitoare ale domeniului epic încadrat în felul anume de a scrie al celui ce trece drept întemeietorul realismului. Dar Balzac tocmai pentru că nu a fost un realist pur ci un amestec de viziune romantică şi de asprime, tărie şi incizie poate apărea ca părintele spiritual al lui I. Peltz.

Căci I. Peltz, cu toate tablourile lui crude şi întunecate, nu e nici el un realist adevărat şi cu atât mai puţin un naturalist. Mai bine decât pe Balzac, el reaminteşte pe minunatul Dickens, de al cărui fel a concepe viaţa şi a o simţi mi se pare mai apropiat. Peltz, ca şi Dickens, vede tragicul şi comicul simultan, nu se pierde niciodată în teoretizări, păstrează contactul cu realitatea oricât ar fi de complexă, rămâne, cu adâncă simpatie, alături de bogatul în surprize suflet omenesc.

Lumea lui Peltz e de foarte multe ori necăjită, e mereu frământată şi nesatisfăcută, e lumea celor cu care soarta nu a fost darnică şi largă; pe care, nemulţumită a le fi impus grija pâinii zilnice, i-a mai copleşit şi cu rătăciri în rafinate ițe sufleteşti. Dar, întocmai lui Dickens, Peltz, bonom, înzestrat cu o imensă capacitate de înţelegere, nesfârşit de viu, e şi foarte capabil de a surâde. Lacrimile pe care le stoarce sunt cele mai delicate, deoarece provin nu din efecte melodramatice, din fraze sau situaţii tari (care nu lipsesc nici ele din volumele lui), ci din felul acela inimitabil de a prezenta lucrurile, şi glumeţ şi trist, şi descurajat şi încrezător, şi cinic şi naiv. De aceea lumea lui Peltz e feerică; mahalaua onorabilă şi modeştii ei locuitori (cei cărora Francezii le spun atât de bine *les petites gens*) ţin, prin el, de basm. Astfel apare legătura directă cu Dickens. *Actele vorbeşte* e o carte pe care Balzac nu ar fi putut-o scrie: era prea încrezut, prea dârz şi prea exclusivist, prea puţin înzestrat cu ironie duioasă mai ales. Dar Dickens, vast, bun, nelimitat, tot atât de capabil de a râde pe cât era capabil de a compătimi, ar fi putut-o legitima ca a sa.

Arta lui Peltz dă senzația rară, a intimității cu ceea ce e dincolo de precizii și categorii. Geniul lui, esențialmente alimentat de bunătate și comprehensiune, omenesc fără nici o restrângere, cuprinzător, sincer, cald, bogat, izvorând din adâncuri, neavând de ce se teme fiind mărinimos, dând neapărat impresia cunoașterii directe, s-ar pierde, credem, în domenii altele decât acelea, imense, ale vieții așa cum oamenii o trăiesc, cu păcatele lor jalnice, cu aspirațiile lor mereu fragede, cu obiceiurile lor fără îndoială caraghioase, așteptând clipa când vor fi izbăviți de Cel ce a dat liniștea și odihna unchiului Vania și demnitate și bună voie veșnică d-lui Pickwick și credinciosului Sam Weller.

O carte de Peltz poate fi tăioasă, neînduplecată, stufoasă, inteligentă, ca a lui Balzac. Dar mai poate fi simplă și fermecătoare ca a lui Dickens sau Cehov. Spiritul conceptual și mecanic, dominat de un sistem, al romancierului francez e, la scriitorul român, întregit de una din însușirile capitale ale sufletului național: mila. Ea îl apropie de Rusul și Englezul cu care ne permitem a-l compara. Temperamentul balzacian, transpus aci, trebuia să ia acest caracter ce nu ne înalță nouă numai mințile ci ne și încălzește inimile.

Dar stabilind natura geniului romancierului, definind-o alături de a lui Dickens mai mult decât a lui Balzac, nu dăm și anumite explicații, nu încercăm a-i sugera aprofundarea unor anume căi?

## PHILIPPS OPPENHEIM

Cititorii de romane polițiste și senzaționale deplâng la moartea lui Philipps Oppenheim un autor foarte fecund și foarte inegal, cărora îi datorează multe ore plăcute și multe decepții. Când Oppenheim respecta regulile genului polițist, da bucăți extrem de reușite, ca *Inspectorul Dickins*, din care s-a extras un

film delicios, *Clubul noctambulilor*, cu marele actor englez Clive Brook. Când însă ţinea cu tot dinadinsul să facă psihologie, să fie „simplu" şi să inoveze, prezenta credincioşilor lui opere fade, cu totul ilizibile.

Oppenheim izbutise mai ales în povestirile scurte, episoade legate între ele doar printr-un fir comun, cum ar fi diferitele aventuri ale membrilor unei aceleiaşi bande. Dar acest procedeu nu e strict poliţist, la urma urmei vine de la Chaucer. La Oppenheim trăia destul de intensă atmosfera londoneză. În *The strange boarders of Palace Crescent*, una din cărţile lui cele mai bune, tema e demnă de Dickens sau Wilkie Collins; apare pensiunea de familie, una din caracteristicile Londrei, cu tot potenţialul ei de mister.

Oppenheim îşi alege de multe ori ca scenă Coasta de Azur şi evocă cu predilecţie pe foştii luptători ai primului război mondial, pentru care avea vădită simpatie. Oppenheim cunoştea pe germani şi-i prezenta în volumele lui în adevărata lor lumină. Era sever cu ei, dar drept. E păcat că s-a vorbit astfel de germani numai într-un gen literar atât de minor. Scriitori mai savanţi şi mai rafinaţi au greşit aci, şi au văzut mai puţin bine ca bietul Oppenheim.

## UN SCRIITOR. UN OM

Ori de câte ori mă gândesc la Ury Benador mă cuprinde emoţia pe care nu poate să n-o deştepte în orice minte dornică de adevăruri tari această frază a lui André Suarès: „Nu există artişti mari, există numai oameni mari". Desigur, pe scriitorul Benador îl poate îndrăgi orice cititor al său: pe analistul subtil din *Hilda*, pe nuvelistul atât de sigur pe meşteşugul lui din *Appassionata*, pe cronicarul social ironic şi pătrunzător din *Ghetto veac XX*. Dar sunt unii, şi mă număr printre ei, care ştiu că Ury Benador nu e numai un nume des în literatura noastră ci şi un om cu care se

poate făli o societate. Când atâția alții și-au pus talentul sau mediocritatea în slujba asupritorilor, când în ziare și reviste vedeam scriitori consacrați pe care nu-i lăsa orgoliul să se abțină de a-și publica numele zilnic sau debutanți – băieți de familie, bătrâni rataţi, specialiști ai trădării cu bruște veleități jurnalistice – când se năruiau atâtea conștiințe și se acopereau de ridicol atâtea faime, Benador a știut să stea retras, să sufere cu demnitate și să creadă în bine. De felul lui mic, jovial, familist cu griji, mereu plin de trebi, gata oricând să povestească glume, întâmplări, cam gălăgios, omul acesta, prin înfățișarea și manierele lui, da foarte puțin de bănuit că are aptitudini pentru măreție. Dar viața care ne învață că orice e posibil și nici o ființă nu e previzibilă ne-a arătat și în cazul Benador că dreptatea e surprinzătoare.

L-aș fi admirat pe Ury Benador chiar dacă ar fi îndemnat pe cititorii *Gazetei Evreești* să depună cât mai multe efecte pentru armata germană și să execute cu entuziasm munca la zăpadă, atât de higienică, unde ne bronzăm, așa cum nu pentru faptul că a scos *România* (albastră, verde) nu citesc romanele d-lui Cezar Petrescu: în artă nu cunosc decât criterii estetice. Dar când scriitorul e și *om* mă bucur de două ori: ca om și ca iubitor al frumosului. Căci sunt convins că o fire excepțională ridică incomparabil un talent. Retrospectiv, descoperind pe omul Benador, vedeam și pe artist mai bine, credeam mai mult în el, speram mai cu temei de la el.

Într-o zi de iarnă calmă și turburătoare ca una de toamnă, în anul 1942, Ury Benador auzea, trecând pe str. Traian, un flașnetar; duioșia cântecului, rupând tristețea apăsătoare a vremurilor și vâltoarea necazurilor noastre de atunci, l-a impresionat puternic. Era pe seară: dacă, mi-a spus, am trăit numai ca să gustăm această clipă, e de ajuns. A venit ziua de 23 August: am putut o dată cu Bossuet, să constatăm ce fericit lucru e să poți nu numai respecta instituția monarhiei ci și iubi persoana monarhului, am văzut victoria și am trăit entuziasmul.

Azi am reintrat în făgaşul vieţii. Durerile se vor uita, se vor uita şi păcatele şi însufleţirea şi trădările şi izbăvirea. Băieţii de familie scriu şi azi (despre libertate şi Statele Unite), maniacii trădării se plimbă pe bulevard, sunt foarte eleganţi, câte şi mai câte. Ce va rămâne? Poate că Benador a avut dreptate: doar momente ca flaşneta din str. Traian. Ei, dar asemenea momente estetice nu sunt la îndemâna oricărei conştiinţe morale. Eu cred că asemenea mângâieri nu le poate avea orice om numai pentru că ştie că ţine condeiul în mână şi să-şi plaseze articolele la ziare şi cărţile la edituri. Asemenea bucurii estetice sunt rezervate celor ce trec un examen etic. Omenia scriitorului e necesară artei? Artei, nu, artei mari, da. Războiul şi teroarea, pe care Schmidt, ironic, agitat şi volubil, le-a înfruntat cu aparenta resemnare a omuleţului, practic, cu profunda semeţie a luptătorului, mi-au arătat că mă oprisem în drum: pe Ury Benador aveam dreptul să-l preţuiesc mai mult, omul îmi dezvăluise pe artistul mare.

## POEZIILE D-NEI HANA KAWA

Mi-a fost dat să cunosc un om căruia nu-i lipseşte nici cultura, nici inteligenţa şi nici chiar simţirea (e autorul unui roman), un înalt funcţionar de Stat, mi-a spus – şi, sunt sigur, fără maliţiozitate – că invidiază pe cei cărora regimurile fasciste le-au impus o vacanţă de câţiva ani, dându-le astfel răgazul să se instruiască şi lucreze pe tărâm exclusiv intelectual. Nu sunt timid şi cred că răspunsul meu ar fi fost crud (mi-aş fi adus aminte de Pantelimonul copilăriei mele şi aş fi întrebuinţat cuvinte foarte verzi), dacă nu mi-aş fi dat seama că nu putem lua în nume de rău judecăţi şi păreri care provin din posibilitatea de a pricepe, de a *realiza* anumite fapte şi stări. Degeaba scrisese înaltul meu funcţionar un roman de analize şi subtilităţi estivale (se petrece în august), era un domeniu care îl depăşise cu totul. Bietul om!

Din biroul lui vast şi confortabil, el vedea ani de persecuţie, sfâşială, ca o vacanţă; el socotea că prigoniţii, liniştiţi şi liberi, se consacrau problemelor spirituale, răsfoiau dicţionare, consultau opuri, tăiau pagini şi ascuţeau creioane în seninătatea capitonată a unor încăperi calde şi îmbietoare la lucru. A! dacă ar fi putut simţi măcar o clipă romanul celor scoşi de o zi pe alta de sub legi şi din rândul semenilor lor. A! cum ar fi văzut că pofta de citit şi inspiraţia se topesc, că rămâne, inexorabilă, numai oroarea zilelor meschine; greutatea fiecărei clipe de viaţă.

Totuşi, unii sau unele au izbutit să învingă Timpul şi pe opresori. D-na Hana Kawa e una din persoanele acestea excepţionale, care în plină teroare au găsit puterea şi curajul să scrie poezii. Ce vigoare! Poloneză refugiată, ea a ştiut găsi în sufletul ei de femeie liniştea necesară ca să transforme poetic zbuciumul lumii, tristele spectacole ce i se înfăţişează şi lungul ei calvar. *Simfonia războiului*, izvorâtă din priveliştea urgiei fasciste, conţine elemente de revoltă. Dar alte poeme dovedesc nespusă sensibilitate *(Femeia la fereastră* sau *Mama)*, o uşoară ironie *(Cactusul)* sau o concepţie aproape parnasiană a descrierilor.

Prezentată într-o ediţie litografiată, culegerea de poezii şi poeme în proză a D-nei Hana Kawa, traduse în limba germană, ar merita o difuzare mai largă. Aşa cum volumul e editat, el arată dintr-o dată precaritatea vremurilor în care a fost conceput şi realizat. Iar conţinutul vădeşte grozăvia epocii şi reacţiunea unui suflet blând şi lucid, care în cele mai aprige împrejurări nu-şi pierde cumpătul.

Domnului care credea că persecuţia sistematică oferă agreabile vacanţe prigoniţilor fugăriţi de-a latul şi lungul unui întreg continent, poemele d-nei Hana Kawa nu-i dovedesc că are dreptate. Doar că, oricât de cumplit ar fi efortul călăilor, sunt totuşi suflete superioare care rezistă şi rămân, păstrând simţul proporţiilor, capabile de sentimente omeneşti. Dar dincolo de volumaşul legat în carton roşu, cititorul vede şi pe cei ce, urgisiţi la fel ca d-na Hana Kawa, azi nu mai sunt. Vede maldărele de

cadavre, trupurile înghesuite în barăci, apoi în gropi comune, casele arse, viețile distruse, rosturi și cămine desființate, camerele de tortură, foametea din lagăre, câte și mai câte. La ce să le mai enumerăm! La ce să ne îndârjim? Din fotoliul lui quasi-ministerial, domnul cultivat și fin, autorul unui roman distins, n-a crezut-o desigur în rău. O vacanță a fost, vacanța rațiunii și a celor mai simple însușiri umane. Că în acest interval a mai trăit la unii și la unele, încălzită de nicăieri, floarea misterioasă a omeniei e totuși îmbucurător. Căci de ar fi toată lumea atât de pătrunzătoare și de miloasă și de dreaptă ca intelectualul cu vacanță, ar fi cu adevărat cam grav. La urma urmei, poate, nici nu se cuvine să-l condamn. Mai întâi. vorbeam de versuri calme. Apoi, Gide spune că lipsa de bunătate comprehensivă vine din lipsa de imaginație. Și mai e maxima teribilă a lui La Rochefoucauld, care lămurește totul: „Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui".

## PROUST ȘI TEORETICIENII

Despre Proust cei mai recenți critici au vorbit cu admirație, dar cu răceală și asprime. L-au condamnat în numele unor principii juste, pe care, de bună seamă, el nu le-a respectat. După ce au stabilit aceste principii și după ce au constatat că autorul *Căutării timpului pierdut* le contrazice, n-au ezitat să tragă necesara încheiere: că Proust e un scriitor mort, un creator steril.

De ce, totuși, Proust e viu și opera lui savuroasă? De ce acest spirit etichetat searbăd și pustiu e plin de vervă, putere și căldură? Pentru că opera reală nu respectă niciodată, când e cu adevărat mare, principiile genului din care face parte și, cu atât mai puțin, anumite principii filosofice sau religioase proclamate din exterior.

Teoreticienii uită că marii scriitori nu pot fi încadrați într-un

regim strâmt. Elaboratul lor eşafodaj e poate logic şi subtil, dar trosneşte din încheieturi când vor să-l aplice cu dinadinsul unei personalităţi puternice şi imprevizibile. Pe Marcel Proust nenumăraţi critici îl proclamă trist şi disperat – şi nenumăraţi cititori îl găsesc pasionant, plin de humor şi interes omenesc. Cititorul poate aprecia efortul criticilor, dar nu poate renunţa la plăcerea lecturii. Învingător iese deci autorul, nu criticul.

Teoreticienii mai pierd din vedere că pot prinde câteva din trăsăturile personalităţii proustiene, dar nu pe toate. Pe cele izolate de ei, le dezvoltă logic şi le duc la concluzii anumite. Dar când confruntăm opera cu aceste concluzii, constatăm că ele sunt cu totul parţiale. Opera reprezintă personalitatea autorului, complexă şi difuză. Elementele abstractizate de teoreticieni reprezintă numai o parte a operei şi omului şi concluziile lor nu se referă, deopotrivă, decât la o parte a operei şi omului. Ansamblul, incomparabil mai delicat şi mai complicat, scapă de sub controlul pedantismului teoretic.

Teoreticienii seamănă cu acei oameni care la răscruce apucă drumul greşit. Pe acesta îl urmează cu sfinţenie, controlând riguros fiecare bancă de kilometraj şi scoţând busola din buzunar la fiecare zece paşi. Se miră apoi când văd unde au ajuns sau, mai des, socotesc că au sosit la destinaţie oriunde s-ar afla. Îmi reamintesc aventura acelui vas al lui Jules Verne condus de *Un căpitan de cincisprezece ani*, care depăşeşte pe timp de furtună capul Magellan şi soseşte, în loc de Chile, pe coastele occidentale ale Africii. Dar au mereu teoreticienii buna credinţă şi nevinovăţia eroului lui Jules Verne? Felul în care urmăresc pe Proust, ipocritele lor regrete, tristele lor comentarii nu dovedesc prejudecata? Se îmbracă în haine de doliu atunci când susţin că încep o anchetă imparţială. Se vede însă că vor să ajungă la concluzii fatale, altfel de ce s-ar împodobi cu veşminte atât de definitive?

Dar opera lui Proust are viaţă lungă. În ciuda teoreticienilor

care o desființează prin silogisme, pare că vrea să înfrunte încă multe. Teoriile ucid greu. Goethe, de altfel, a scris de mult câteva cuvinte care se potrivesc perfect aci:

*Grau, lieber Freund, ist alle Theorie,*
*Und grün des Lebens goldner Baum*

## PRONOSTICURI ACADEMICE FRANCEZE

În ultimii ani Academia franceză a pierdut numeroşi membri prin deces. Pe alţii, ca Abel Hermant, Pétain şi Abel Bonnard, a decis să-i excludă din rândurile ei. Vacanţele sunt deci numeroase şi din ziua eliberării Franţei până acum n-au fost aleşi decât trei noi nemuritori. Pentru celelalte locuri, imaginaţia noastră poate lucra în voie. Poate reface jocul propus pe vremuri de revista *Les Annalles*, al aflării membrilor Academiei franceze în 1950. Iată că acest exerciţiu devine cu adevărat actual.

Pe atunci, în fruntea candidaţilor siguri, revista d-nei Yvonne Sarcey o plasa pe contesa de Noailles. Şi e adevărat că de la d-ra de Pournay încoace (exceptând poate pe G. Sand) era femeia cu cei mai mari sorţi de izbândă în cazul în care Academia ar fi consimţit să aleagă o femeie. Dintre poeţi, Paul Claudel va fi, cred, negreşit ales. Dacă încă nu figurează printre academicieni, e din cauza unei ironii a sa, făcută la adresa viitorului său coleg Bérard, pe care Academia nu i-a iertat-o. Dar războiul aşterne uitarea peste multe şi Claudel mi se pare un candidat sigur. Dar Aragon? De, Academia ia uneori hotărâri curajoase. Nici Valéry Larbaud nu e fără şanse.

Trei mari nume vin în mintea oricui se gândeşte la o instituţie care, înainte de toate, se cuvine să apere şi să cultive limba franceză. Aceşti trei mari mânuitori ai stilului francez de azi sunt: André Gide, Julien Benda şi Jules Romains. Dar, din diferite motive, e puţin probabil ca vreunul din ei să fie chemat sub

Cupolă. E păcat, căci sunt, orice rezerve s-ar face, trei figuri categoric de importante ale vieţii culturale franceze în veacul nostru. Benda, totuşi, ar avea mai multe şanse. (Academia l-a ales pe Paul Valéry la fotoliul chiar al lui Anatole France şi a suportat discursul lui Valéry ostil predecesorului său, dar va fi oare tot atât de îngăduitoare cât priveşte memoria lui Bergson?)

Referitor la romancieri, nu ne putem aştepta la mari surprize, Jean Schumbergher e persoana cea mai indicată în acest domeniu. Din teatru, Giraudoux, firește, ar fi fost primul ales, dar soarta n-a vrut să fie aşa. E o părere personală, dar socotesc că dacă H. Bernstein şi-ar pune candidatura ar obţine voturi suficiente. Poate şi Salacriu. Şi Paul Raynal (ar merita). Fără a uita pe Pagnol.

Academia a ales după trecutul războiului pe mareşalii Franţei. Ar fi natural să cheme la ea şi de data aceasta pe câţiva reprezentanţi ai eroismului francez, manifestat prin prezenţa la opresiunea inamică. Primul nume e pe buzele tuturor. Dar, şi în afară de generalul de Gaulle, n-ar fi exclus să mai fie aleşi doi sau trei militari sau vreuna din feţele bisericeşti care s-au distins printr-o atitudine fermă în aceşti ani. Jacques Maritain, reprezentant al catolicismului doctrinar, e un foarte probabil viitor academician. Bernanos are o situaţie mai complexă; trecutul lui indispune pe democraţi, manifestările lui de zece ani încoace n-au putut decât supăra clica reacţionară a Academiei considerând numai trecutul şi buna credinţă, s-ar cuveni ca Bernanos să fie academician.

Printre oamenii politici, Lèon Blum ar fi o alegere senzaţională dar nu imposibilă. Marii electori ai viitoarelor alegeri vor fi desigur Duhamel, Mauriac şi Jerôme Tharaud. Sunt oameni pricepuţi, nu le lipsesc preferinţele personale şi prejudecăţile. Ce nouă Academie vor determina prin influenţa lor? Chestiunea nu e secundară, Academia a reprezentat mereu tendinţele spirituale ale Franţei. Fie ca epoca în care aceste tendinţe au dus la alegerea unor mediocrităţi triste ca Benoit,

Farrère, Bonnard, Chaumeix şi Jaloux numai pentru simpatiile lor politice reacţionare, să nu se mai repete. Academia franceză are nevoie de puţină înnoire. Ajunsesem să regretăm timpul despre care scria Saint-Evremond, când academicienii erau aleşi pentru puritatea lor gramaticală, nu pentru simpatiile lor naţional-socialiste.

## ÎN PREAJMA UNEI PREMIERE DE COCTEAU

Bucureştenii vor avea în curând prilejul să vadă o interesantă piesă a lui Jean Cocteau, jucată pentru prima dată la Paris pe scena micului teatru Michel, în februarie 1940. Yvonne de Bray a jucat rolul principal, Janny Holt (o compatrioată a noastră, d-ra Ruxandra Vlădescu-Olt) pe al tinerei şi André Brulé pe al artistului. Cu decoruri de Christian Bérard, lucrarea lui Cocteau a cunoscut succesul în Parisul epocii de aşteptare a evenimentelor militare. Autorul, de altfel, susţine că voia numai să destindă publicul „după cinci luni de enervare tragică". Dar *Monştrii adoraţi* (traducere foarte puţin adecvată a titlului francez *Les monstres sacrés*) reprezintă în opera lui Cocteau o fază importantă: continuă *Părinţii teribili* şi preced *Maşina de scris*, toate încercări ale unui *teatru bulevardier*.

Cocteau, după ani îndelungaţi de modernism subtil, se hotărâse să treacă la teatrul accesibil marelui public şi să obţină efectele şi succesul pieselor de rezistenţă ale sălilor de pe marile bulevarde, aşa cum făcuseră un Bernstein, un Willemetz şi atâţia alţii, mai fini sau mai puţini fini, dar toţi oameni de teatru, toţi porniţi să exploateze cu abilitate situaţii tari şi sentimente obişnuite, acele cu care masele pot fi oricând cucerite.

Era fireşte interesant să vedem un autor atât de depărtat de reţetele teatrale recurgând deodată la ele. Încercam o senzaţie curioasă văzând un excentric înrăit, înclinându-se în faţa banalului bulevardier.

*Monştrii adoraţi* se ocupă de o categorie de oameni pe care noi aici o înţelegem destul de puţin. Trebuie să fii parisian, să aparţii oraşului în care de secole teatrul e un bun comun preţios, esenţial pentru toţi, ca să pricepi importanţa pe care un mare actor o poate dobândi. Cocteau se referă la figuri ca Sarah Bernhardt sau Réjane; parizienii care au cunoscut un Mounnet-Sully, un Coquelin, o Rachel, şi câţi alţii l-au urmat numaidecât. La noi, desigur, actorul sau actriţa, oricât de importanţi, n-au atins niciodată anumite culmi de popularitate, n-au devenit obiectul unui fel de cult public.

Hollywood-ul a produs în zilele noastre o venerație: pentru protagoniştii ecranului. La ei trebuie să ne gândim dacă vrem să simţim ceva din mistica pe care o presupune titlul lui Cocteau.

Mă întreb dacă, o dată piedica iniţială depăşită, spectatorii români vor urma pe autor până la capăt. Actul întâi e desigur foarte abil construit; piesa începe printr-o adevărată explozie. Celelalte două acte însă nu se menţin la acelaşi nivel de intensitate teatrală. Intriga, puternic dezlănţuită la început, lâncezeşte apoi şi duce la un *happy end* banal. Cocteau răspunde că tocmai aceasta vrea: banalul; dar nu rămâne mai puţin adevărat că una e să tratezi teme omeneşti comune şi alta e să cazi în platitudini.

Dar piesa, de-ar fi numai partea întâia, e demnă de consideraţie. Nu vor putea trece neremarcate, desigur, scenele cu umor, unde Cocteau e atât de bun (controversa dintre Esther şi Loulou şi audiţia la microfon a Lianei cu Charlotte – două lucruri delicioase care nu vor trebui şarjate). Iar rolurile Esther, Florent şi Liane oferă ocazii rare unor actori mari. Chiar dacă textul piesei e deseori de o densitate foarte redusă, liniile ei generale şi conturul personagiilor vor permite creaţii de cel mai mare interes. Cocteau şi-a însoţit piesa cu „note" explicative pentru actori: şi el şi-a dat seama de marea latitudine pe care le-o oferă de a da ceva personal. Iată de ce putem aştepta cu nerăbdare premiera unei piese care – pe deasupra textului în

care Cocteau, fără prea mari aptitudini, adoptă stilul bulevardier – constituie minunate trambuline pentru un joc teatral de mare amploare şi performanţe senzaţionale.

## TEORIA NEBUNIEI DUPĂ G. K. CHESTERTON

Tema mai tuturor cărţilor lui Chesterton e nebunia. Fie că îşi exprimă teodiceea (ca în *Ortodoxie şi Ereticii*), fie că îşi prezintă metafizica, morala, concepţiile istorice sau sociale, fie că în cursul numeroaselor sale nuvele sau romane întrerupe şirul povestirii fantastice, poliţiste sau eroice pentru o neaşteptată şi splendidă digresiune filosofică, el începe invariabil prin a stabili diferenţa dintre omul sănătos şi nebun şi a defini demenţa. Teoria care se desprinde din locurile unde e tratată chestiunea, se rezumă în câteva afirmaţii ce par paradoxale, dar sunt în concordanţă cu cele mai juste observaţii ce au făcut atât specialiştii (psihanaliştii mai ales) cât şi acei diletanţi a căror competenţă nu poate fi tăgăduită pentru că provine dintr-o apropiată cunoaştere a tentaţiilor şi ramificaţiilor nebuniei.

Chesterton ia cu hotărâre şi convingere partea omului sănătos împotriva nebuniei. Sănătatea mintală, spune, e plină de farmec, iar nebunia e anostă la culme. Maniacul e banal, plictisitor şi neinteresant; dar omul întreg la minte e amuzant, romantic şi surprinzător. Aceasta provine din faptul esenţial că nebunului îi lipseşte simţul misterului şi că e perfect logic. Nebunia nu e decât un sistem logic total, fără nici o supapă, absolut ermetic. Dacă nebunul ar recunoaşte că sistemul lui nu poate rezolva totul, dacă ar lăsa un oarecare domeniu necunoscutului, n-ar mai fi bolnav. „Cât timp există mister există sănătate; când distrugi misterul, creezi morbidul. Omul obişnuit e sănătos tocmai pentru că stă cu un picior pe pământ şi altul în ţara basmelor."

Nebunul nu e interesant pentru că e mereu imprevizibil.

Închis în ritualul lui, se va purta mereu în acelaşi fel. Omul sănătos e acel despre care nu se ştie niciodată cum va reacţiona, el e cel viu, el deţine izvorul surprizelor. Nebunul e şi plictisitor pentru că nu poate gusta farmecul excentricităţii. Pentru el nebunia e prozaică fiind adevărată. „Omul care crede că e un geam, e tot atât de plictisitor ca un geam, omogenitatea minţii lui îl face plictisitor şi tot ea îl face nebun". Numai omul sănătos poate fi izbit de ciudăţenii, numai el poate să se amuze de ele, să se entuziasmeze; omului lucid lucrurile i se pot părea senzaţionale, nebunului i se arată monotone. În sfârşit, nebunul e rău pentru că e lipsit de imaginaţie; închizându-se şi limitându-se, merge până la capătul (neapărat absurd) al drumului său logic întemeiat pe o premisă falsă şi rămâne acolo, tare pe poziţiile lui fără reazem; punţile sunt tăiate, e cu desăvârşire inaccesibil. Şi nu poate fi decât rău, nu numai caraghios, cel pe care nici un argument nu-l poate convinge, cel care „nu mai discută".

A fi sănătos, aşadar, deschide perspective mult mai vaste şi mai încântătoare decât a fi nebun. Dar de ce nici omul obişnuit nu simte feeria lumii atât de intens pe cât ar trebui? De ce locuitorul banal al marelui oraş nu-i gustă poezia aşa cum a gustat-o pe a Londrei cetăţeanul Chesterton din Campden Hill? Pentru că poezia, ca s-o simţim, presupune fărâma aceea de nebunie fără de care şi pentru omul sănătos starea de echilibru e plictisitoare şi lumea veşnic de culoare spălăcită. Omul care-şi dă seama cât de entuziasmant e să trăieşti, să simţi puterea unei civilizaţii creatoare mereu de noutăţi sau să te bucuri de intensitatea frumuseţilor care te înconjoară nu a depăşit oare limita strictă a cuminţeniei? Chesterton era îndrăgostit de viaţa obişnuită cu o putere de care era capabil numai unul care o privea, puţin, dinafară.

Adevărul, probabil, este că artistul seamănă cu cei doi eroi din *The Napoleon of Notting Hill* despre care autorul însuşi spune că sunt prea abstracţi ca să existe cu adevărat; sunt cele două părţi ale unui aceluiaşi creier. Poetul e şi el o îmbinare: omul

normal şi nebunul coexistă în el. Nu e logic decât căci, nebun fiind, acceptă şi îndrăgeşte viaţa comună; şi sănătos fiind, o disprețuieşte jinduind după mai mult. Şi tocmai pentru că nu e logic se încadrează în teoria lui Chesterton. Reuşeşte să fie singurul fel de nebun care nu cunoaşte plictiseala şi sfărâmă cadrele logicii. Singurul care trăieşte, deodată, pe cele două planuri. Ce mister! Dar dacă ar fi să-l ademenim pe Chesterton, aici e cheia celei mai desăvârşite sănătăţi.

## TOSCANINI ÎN MANHATTAN

Splendida realizare americană a lui Julien Duvivier, construită în stil umanist, cuprinde un episod (îl socoteşte cel mai viu) în care apare, în afară de incomparabilul Charles Laughton, şi distinsul actor francez Victor Francen. Pe acest foarte mare comic de salon regizorii din ţara lui l-au folosit de cele mai multe ori greşit: i-au impus roluri de amorez tomnatec. Francen făcea cele mai onorabile eforturi, iar rezultatele erau din cele mai penibile. În *Le roi*, însă, Francen dăduse toată măsura talentului său: personajul suveranului balcanic, bonom, bărbos şi chefliu, fusese întruchipat cu o sinceritate, o bunăvoie, o convingere rar întâlnite. În *Entente cordiale* Francen fusese din nou un monah, de data aceasta unul autentic şi mare: Eduard al VII-lea. Pe acest rege britanic, atât de european prin maniere, cultura, concepţiile şi gusturile sale, doar un francez îl putea reda atât de convingător şi de majestuos. Doar un francez, prin intuiţie, putea face ca publicul să înţeleagă că un om mare poate fi şi un om care iubeşte viaţa şi plăcerile ei.

În episodul Laughton al filmului *Manhattan*, Francen reprezintă pe un celebru dirijor, italianul Arturo Bellini. Aluzia e cât se poate de transparentă. Arturo Bellini, conducător genial de orchestră, nervos, exaltat şi mânios, nu e desigur decât Arturo Toscanini, genialul italian care, supărat pe fascism, a părăsit întâi

Italia, apoi Europa. Toscanini, cel mai însemnat şef de orchestră al timpului nostru, e un om care comunică senzaţia genialităţii perfecte din prima clipă. La repetiţii acest interpret neegalat al tuturor compozitorilor de seamă se dă cu trup şi suflet muncii sale. Erorile, cât de mici, îl supără, fireşte, grozav. Şi italianul, iute din fire, scapără: tuşeşte, blestemă, răcneşte, rupe partituri, baghete, ba uneori schiţează şi gestul de a voi să distrugă pupitrul. Apoi furtuna trece, munca e reluată cu încordare, maestrul e mulţumit, surâde. Şi în seara concertului orchestra, muştruluită şi pusă la punct, perfectă, dă publicului, la imboldul baghetei magice, cele mai uluitoare emoţii.

Duvivier a schiţat cu ironie pe Toscanini, dar şi cu pătrundere. Căci gestul lui Bellini, care salvează de la ridicol şi catastrofă pe bietul debutant Smith, gestul acela imperial, făcut cu atâta calm şi atâta degajare, cu atâta bunătate şi siguranţă, gestul acela demn de un Beethoven şi un Ludovic al XIV-lea totodată, nu e decât o transpunere cinematografică şi simbolică a atitudinii lui Toscanini în faţa tragediilor şi persecuţiilor vremii noastre. Când Bellini îşi scoate fracul pentru a dovedi că se solidarizează cu talentatul dar ghinionistul şi oropsitul Smith, noi vedem pe acel Toscanini care renunţa la titlurile şi onorurile pe care Italia fascistă, Germania nazistă i le ofereau, care părăsea iubita lui Scala şi prestigiosul Bayreuth pentru a se duce să dirijeze, în condiţii grele, cu orchestre improvizate, în Palestina, Elveţia şi Anglia.

Ca francez, Duvivier nu putea să nu redea omul întreg, cu micile lui manii. Credem că a făcut bine că n-a dat o imagine oficioasă şi seacă a lui Toscanini. Gestul final al lui Bellini arată că Duvivier a înţeles cu desăvârşire măreţia unui Toscanini. A! dacă ar fi înţeles lumea toată pe Toscanini aşa cum publicul din sală îl aprobă pe Bellini, dacă şi-ar lepăda toţi fracul în semn de simpatie cu cel oprimat ... A! trecerea aceea, întâi silită, apoi totală, de la negru la alb, ce simbolică, ce dătătoare de speranţe, ce duioasă, ce maiestuoasă e.

## AMINTIREA LUI PITOËFF

Piesa lui Cehov, *Trei surori*, apărută de curând în traducere românească, mi-a amintit spectacolul pe care teatrul Pitoëff îl izbutise cu ea. Soţii Pitoëff reuşiseră să dea acestei bucăţi lipsite de vreun element excepţional, acestei naraţiuni triste şi banale, o intensitate dramatică atât de rară şi o melancolie atât de zguduitoare, încât spectatorii plecau din sală buimăciţi, emoţionaţi până la lacrimi şi uluiţi de darul Pitoëff-ilor.

Într-un oraş ca Parisul anilor 1920-1940, unde teatrul cunoştea o înflorire unică, unde lucrau Gémier, Dullin, Baty, Copeau şi Jouvet, pe o mică scenă alături de altele unde jucau o Germaine Dermoz, o Marguerite Jarnois, un Jonnel, o Berthe Bovy, un J.-L. Barrault, un Aimé Clariond, ei ajunseseră să cucerească pe cei mai reci şi mai pretenţioşi oameni. Jouvet era poate mai inteligent, Dullin mai viguros, Baty mai rafinat, atâţia alţii la fel de talentaţi. Ce-i deosebea pe ei, ce-i ridica? De ce, la ei, ca la nimeni altcineva, plângeam? Pentru că nu puneau preţ nici pe decor, nici pe mişcare, nici pe fast; nici măcar pe simplicitate; luau arta în serios. Se vedea, se simţea. Pitoëff-ii jucau, dar şi oficiau. Figurile acelea, niţel extatice, erau ale slujitorilor unui cult, care-şi găseau mulţumirea în actele ce îndeplineau.

G. Pitoëff a trăit şi a murit ca un sărac, copleşit de griji; n-a cunoscut nici odihna, nici consacrarea oficială, nici sinecura. A muncit în teatre modeste, chiar meschine. S-a zbătut. A suferit. Cu numeroasa lui familie, cu nevoi nenumărate, acest artist n-a încetat o clipă de a se consacra artei. Buna lui credinţă, sinceritatea lui erau evidente. Apariţia lui pe scenă, în ultimii ani, constituia un spectacol teribil; faţa lui bolnavă şi făptura lui plăpândă exprimau cu atâta ardoare clocotul lăuntric şi dragostea pentru teatru, jocul lui reţinut exterioriza atât de covârşitor nuanţele unui suflet complicat, încât puţini erau cei pe care nu-i podideau lacrimile. Jouvet extazia, dar Pitoëff emoţiona. La unul

şi durerile inimii treceau prin eprubeta creierului, şi deveneau interesante; la celălalt şi jocul raţiunii era filtrat prin simţire, şi devenea duios.

În teatrul lui Cehov, al unui om simplu şi bun, soţii Pitoëff au găsit prilejul poate cel mai bun pentru manifestarea specificului lor. Şi Ibsen şi Pirandello le-au oferit mult. Dar parcă din Cehov au putut extrage mai substanţial, pentru că au putut adăuga de la ei; au putut, în personajele acelea deseori naive şi desamparate, să se arate pe ei înşişi, simbolic: copii candizi pierduţi în faţa vieţii. Sufletele de oameni stau înapoia acestei măşti, de oameni cu defecte, fireşte, dar cu o frăgezime pe care o dă o singură calitate, extraordinară pentru că n-o poţi dobândi prin efort, divină pentru că nu are nevoie de vreun complement pentru echilibru şi pentru că e gratuită, teatrală pentru că provoacă mereu surprize, pasionantă pentru că e rară şi autonomă, veşnică pentru că oferă posibilităţi nesfârşite, ca arta şi ca viaţa, pe care jocul Pitoëff-ilor o evoca mereu în sufletele noastre strânse: bunătatea.

## ÎNFRÂNGEREA RADICAL-SOCIALIŞTILOR

Rezultatul alegerilor constituante din 21 octombrie, atât de dezastruos pentru partidul care până mai ieri domina viaţa politică a Franţei, constituie una din cele mai senzaţionale surprize ale istoriei electorale republicane. Nici succesul cartelului stângii în 1924, nici triumful frontului popular în 1936 şi nici victoria dreptei în aşa-zisa Cameră „bleu horizont" aleasă imediat după războiul din 1914-1918 nu mirase mai mult pe observatorii funcţionării mecanismului parlamentar francez.

Unii văd în această înfrângere numai aspectul naţional al unui fenomen universal: apusul liberalismului, şi citează exemplul alegerilor engleze din iulie. Dar ei uită: întâi, că partidul

liberal englez n-a fost învins pentru tendinţele sale liberale, ci ca un „al treilea partid", corpul electoral ţinând să-şi afirme credinţa în sistemul tradiţional al celor două mari partide; al doilea, că partidul conservator englez s-a prezentat cu un program economic şi social cu caracter liberal; al treilea, că locul radicalilor l-au luat în Franţa democraţii catolici, liberali; ei în înţelesul doctrinar al cuvântului. Deci nu e vorba de prăbuşirea unui sistem, ci a unui grup.

Secretarul erahului radical-socialist e Daladier, omul Münchenului şi al politicii de compromis cu fascismul, pe care comitetele partidului au reuşit să-l menţină în fruntea cadrelor la înapoierea sa din Germania. Oamenii de comitet au crezut că vor înşela lumea alegându-l ca preşedinte pe cinstitul şi venerabilul Herriot şi ca vice-preşedinte pe Daladier. Dar farsa era prea sfâşietoare şi Francezii nu gustă glumele proaste. Daladier vice-preşedinte al partidului însemna reînceperea tuturor combinaţiilor care duseseră la dezastru, însemna revenirea la politica stupidă de teamă, intrigi şi laşitate, care provocase ruperea frontului popular, atitudinea de concesiuni nelimitate faţă de Axă, apoi căderea totală sub avalanşa unor nesfârşite declaraţii solemne şi goale.

Punând pe Daladier vice-preşedinte, partidul radical-socialist se condamnase singur, se legase indisolubil de un trist trecut.

Contra acestui trecut a votat electorul francez. Punctul central al alegerilor a fost Daladier. El e marele învins al acestor alegeri. El, adică spiritul de la München. Toţi cei ce au luptat contra acestui spirit, fie ei socialişti, democraţi, moderaţi, catolici, conservatori sau comunişti, şi-au menţinut poziţiile. Unii au pierdut, ca partidele de dreapta. Alţii au câştigat imens, ca de pildă, comuniştii. Dar toţi au ieşit vii, cei care rezistaseră. Au fost condamnaţi doar cei ce, singuri, se sortiseră pierii prin abdicare.

## PSEUDO-ŞTIINŢA SOCIALĂ A LITERAŢILOR

Ne mai ştiind ce să inventeze, criticii reacţionari ai secolului nostru au proclamat caracterul ştiinţific al unor autori la al căror incontestabil prestigiu literar credeau că se vor putea referi ori de câte ori li se va părea necesar să susţină o teorie socială nedreaptă şi hazardată.

Dintre toţi, acela pe care l-au exploatat cel mai mult a fost desigur Balzac. Şi astfel s-a creat o legendă, a lui Balzac istoric şi sociolog. Legendă absurdă, absolut creată *pro causa*, fără nici o legătură cu realitatea. Nu este vorba de Balzac romancierul, ci de acea parte a operei lui în care, cu de la sine putere şi teribilă suficienţă, Balzac a exprimat judecăţi istorice, a formulat teorii sociale şi a împărţit sentinţe morale definitive.

Că acest Balzac e numai un literat rătăcit într-un domeniu străin, a spus-o nu un om de astăzi, care ar putea fi bănuit de părtinire, ci criticul cel mai moderat şi mai drept, mai cult şi mai serios ce poate fi, însuşi Sainte-Beuve despre Port-Royal. Îngâmfat şi sigur de el, adoptase un stil profetic şi condamnase, de-a valma, pe Sainte-Beuve şi oamenii Port-Royal-ului, în numele absolutismului. Dar, dincolo de categoricele lui afirmaţii, Sainte-Beuve observase toate greşelile istorice, confuziile, erorile grosiere. Omul acesta curtenitor fusese provocat dincolo de limita îndurării. Şi dăduse drumul mâniei sale legitime.

Sainte-Beuve, desigur, îi recunoaşte calităţile lui de pictor al unei lumi pe care o cunoscuse bine, o lume de cămătari şi teleleice, de aventurieri şi samsari, de boemi, curtezane şi femei nervoase, de traficanţi de lucruri de ocazie şi de băieţi de viaţă. Dar ca *savant* nu-l recunoaşte. Or, Balzac şi admiratorii lui politici vor neapărat să convingă lumea că discursurile şi vituperaţiile care întrerup cursul naraţiunii balzaciene constituie pagini de antologie socială. Despre ştiinţa socială şi istorică a lui Balzac, Sainte-Beuve se exprimă fără înconjur: o socoteşte a unui şarlatan care se îmbată cu propriile cuvinte.

Balzac făcea teoria absolutismului. Pentru el, toleranța era o prostie și măcelul din noaptea Sf. Bartolomeu sau revocarea edictului din Nantes fapte mărețe. Iezuiții îi considera utili și perfecți. Balzac disprețuia libertatea și progresul, acoperea sub tunete și sarcasme clasele sociale care în veacul al XIX-lea se aflau în evoluție. Se simțea bine numai în sânul societății înalte, de care se legase prin ridicarea sa, *proprio mottu*, la rangul de gentilom, alăturând numelui său particula nobiliară și devenind peste noapte Honoré de Balzac.

Exploziile sociologice ale lui Balzac sunt atât de naive și de absurde, de grandilocvente și de goale, de greșite și de bombastice, încât ne mirăm cum au putut înșela pe cineva. Numai reaua credință a celor pe care un progres cât de modest al semenilor lor și o libertate cât de cuminte a individului nu le dă pace putea recurge la Balzac ca la un izvor de citații *științifice* cu caracter social pesimist și reacționar.

Când s-au lovit de judecata unui Sainte-Beuve, adică de a unui om care numai extremist sau măcar demofil nu putea fi numit, dar scriitor integru și conștient, teoriile lui Balzac, întemeiate pe evidente erori și regretabile confuzii de nume și date, s-au năruit imediat.

Și la Barbey d'Aurevilly sau la Villiers de l'Isle Adam apar astfel de sisteme sociale, expuse în câteva fraze tari. Sunt și la ei goale. Dar la Balzac abundă și sunt de o sententiozitate inimaginabilă. Pentru neștiutori par impresionante, cuprinse fiind într-o operă literară atât de puternică. Pentru cititorii cât de puțin culți, sunt deconectante și distractive. Lămurirea unui Saint-Beuve e bună și trebuie răspândită și reamintită, pentru că poate lumina pe cei cuprinși de vraja frazei balzaciene și convinși că romancierul era și un istoric sau un sociolog. Leon Daudet mergea până într-acolo încât îl socotea pe Balzac, alături de Taine și la Tour du Pin, cel mai mare *istoric* al veacului al XIX-lea. Or, stilul grandilocvent al lui Balzac-teoretician, *sintezele, zoologiile, construcțiile* lui sociale sunt pe de-a-ntregul fanteziste. Constituie, scrie Sainte-Beuve, o farsă.

Balzac trăieşte ca romancier; opera lui poate fi folosită ca un document minunat al societăţii din vremea lui, document care poate fi interpretat obiectiv. Dar dacă din această operă vie şi extraordinar de bogată se pot trage lecţii utile şi deduce observaţii din cele mai interesante, ea nu va putea fi niciodată considerată ca o *teorie*, gata formulată, având vreo valoare ştiinţifică oarecare. Despre partea pseudo-ştiinţifică a operei lui Balzac scrie Sainte-Beuve că e o farsă, nu despre incomparabila ei valoare descriptivă.

E bine să reamintim această veche concluzie, dată fără vreun scop politic. Ea reduce o întreagă literatură cu caracter de falsă ştiinţă la adevăratul ei rang, o trece în rândul unde aparţine, acel al *iluziilor spulberate*.

## LA BRUYÈRE (1645-1696)

Citind ce s-a scris la tricentenarul lui Jean de la Bruyère încerc o senzaţie curioasă. Sunt în situaţia spinoasă şi în fond plăcută de a asista la elogierea oficială a unui prieten intim. Surâd pentru că ştiu că, oricât de neprecupeţite ar fi, complimentele nu ajung să exprime în cuvinte clare imensul dar al autorului, pătrunderea lui sufletească de o tărie aproape neomenească. Dar şi fiindcă greutăţile de care se vorbeşte, poziţia cu totul specială a *Caracterelor* şi barierele înapoia cărora stă adevăratul gând al misteriosului La Bruyère nu mai constituie de mult pentru un cititor atât de fidel ca mine vreo realitate.

E firesc ca în faţa Mizantropului sau a tragediilor lui Racine, *Caracterele* să se dea în lături, făcând loc. În schimb cer voie: întâi, să constat că *maximele* şi *caracterele* constituie punctul final, scopul ultim al oricărei gândiri clasice; al doilea, admirând din puterea minţii mele şi cu tot ce e mai cinstit în inima mea pe Molière sau *Fedra*, să aleg drept carte de căpătâi volumul continuatorului lui Teofrast. Dincolo de discursurile savante şi de

consacrările publice, mă delectez întotdeauna cu o lectură care de fiecare dată mă întâmpină cu ceva nou. Citesc acelaşi text şi totuşi, după cum probabil tind inconştient, din cauza stării de receptivitate în care mă aflu, să înţeleg un lucru sau altul, mă opreşte câte un pasaj: îl cunosc, dar de-abia de data aceea îl văd, luminat, important şi clar ca nicicând.

După contactul zguduitor cu tragicii, legătura cu moraliştii e mai intimă şi mai dulce. La Rochefoucauld e încă violent. La Bruyère e insinuant. La Rochefoucauld rămâne în domeniul psihologiei pure, de aceea e mai depărtat de noi, modernii; descrie omul, sentimentele lui, gândeşte experienţa vieţii pe care a trăit-o. La Bruyère creează literatura socială, prezintă omul în relaţiile lui moderne, familiare, profesionale: pe stradă, în saloane, la curte, în oraş. Le Rochefoucauld, mândru şi grăbit, caută legile sufletului. Pe La Bruyère, omul de casă şi de studii, îl interesează amănuntele mediilor sociale, gusturile, obiceiurile, maniile. Ducele cunoaşte toate instinctele şi sentimentele omului; pedagogul observă toate sforţările lui de a străluci în societate, de a se arăta mai ocupat decât e, de a se impune. La Bruyère e primul clasic pentru care acele laturi ale sufletului care se evidenţiază numai prin contactul omului cu semenii săi merită o examinare serioasă şi dreaptă, întocmai ca marile lui pasiuni veşnice. S-a spus deseori că La Bruyère e scriitorul în care se îmbină două epoci, la care se întrevede liberalismul secolului al XVII-lea. Eu cred că merge mult mai departe: e precursorul direct al lui Proust şi al întregii literaturi de analiză psiho-socială.

La Bruyère, ca toţi clasicii, e exact, nepărtinitor şi necruţător. Tabloul lui e după un subiect poate secundar faţă de al unui Racine, dar metoda e tot atât de riguroasă, înţelegerea deopotrivă de adâncă, rezultatul expus cu aceeaşi perfectă acurateţă. Şi tocmai aici stă farmecul extraordinar al lui La Bruyère: există în stilul cel mai clasic şi după procedeul cel mai

sever al lucidității o prezentare a acelor lucruri pe care le credeau rezervate doar unor cercetători moderni, desigur subtili, dar nițel neserioși și ciudați. Observațiile lui Proust au fost considerate chiar de admiratorii lui cei mai sinceri ca aparținând domeniului firului tăiat vicios în patru. Prezența lui La Bruyère în plinul acestui domeniu îi conferă o gravitate și o importanță cu totul sigure.

Stendhal spunea că va fi înțeles de abia în 1935. E adevărat că răceala lui ironică a fost foarte gustată de unii contemporani ai noștri. Dar și mai exact ar fi fost să spunem că tocmai în anul acesta, trei sute de ani după nașterea lui, La Bruyère e cu adevărat actual. Preocupărilor noastre literare (așa cum oglindesc sufletele noastre) el le aduce garanția lui clasică; persoanei lui, despre care știm atât de puțin, aceleași preocupări îi dau ceva din tainicul farmec al epocii noastre frământate. Opera lui La Bruyère e, dacă-mi este îngăduit să mă exprim astfel, semnul cu ochiul pe care ni-l fac clasicii, cum că înțeleg și știu. Ceea ce e o încântare.

## PASCAL SAU VOLTAIRE

Admiratori a căror bună credință nu e deloc dovedită invocă deseori autoritatea lui Pascal pentru a încerca să atace ceea ce, pe plan spiritual, însoțește neapărat orice progres lumesc. De aceea fostul prim-ministru italian Nitti, autorul *Democrației*, spunea că ori de câte ori întâlnește un citat din Pascal simte nevoia să ia elementare precauțiuni igienice. Am cunoscut îndeajuns metodele misticilor care căutau să facă politică prin Kierkegaard, Nietzsche, Berdiaev și Pascal. *Actualitatea* lui Pascal, atât de tare afirmată, o demascam ușor: era doar preamărirea doctrinei care urma să ne fie impusă.

Mai de curând s-a scris și despre actualitatea lui Voltaire și cele două nume au fost opuse unul altuia. Ni s-a dat de înțeles că

trebuie să alegem între ele. Am fost puşi la răscruce între obscuratism şi lumină, la întretăierea drumurilor libertăţii şi tiraniei.

Procedeul e simplist, simbolurile sunt prea uşor alese. Desigur Voltaire, zeflemisit de ignoranţi care nici nu l-au citit, trebuie repus la loc de foarte mare cinste. Dar Pascal şi Voltaire sunt personalităţi complexe, excepţionale amândouă, deopotrivă de excelente; din operele lor, în mod egal, putem astăzi trage învăţăminte şi bucurii. În ciuda unor partizani postumi interesaţi, Pascal rămâne o figură dreaptă şi înţeleaptă, a cărui credinţă sinceră n-a dus niciodată la o apologie sau măcar o justificare a răutăţii. Voltaire, fireşte, a fost un luptător aprig contra abuzurilor; dar, sceptic, rafinat, răsfăţat, om de lume şi de salon, e îndoielnic că ar fi luat partea celor ce au pornit efectiv la lucru după 1789. În orice caz, unul din discipolii lui tipici, abatele Morrelet, s-a dat în lături, înfricoşat, după căderea Bastiliei.

Problemele, atât în veacul al XVII-lea cât şi în al XVIII-lea, se puneau altfel decât astăzi. Poziţiile nu sunt concludente pentru noi, pentru că erau luate pe terenuri unde perspectivele se măsurau cu totul altfel şi punctele de vedere se stabileau după alte criterii. O minte dezbărată de prejudecăţi poate astăzi admira în acelaşi timp pe Voltaire şi Pascal. Sunt artişti mari, sunt spirite nobile. Fraza lui Voltaire e mai seacă, mai usturătoare, mai strălucitoare, mai pură; dar a lui Pascal e mai directă, mai „fizică" după expresia lui Victor Guiraud, mai cuprinzătoare. Să nu credem însă că Voltaire e numai ironic şi Pascal doar mistic. Voltaire e un scriitor virulent şi supărat. De fapt sunt ambii pamfletari, înzestraţi cu stiluri diferite, de o aceeaşi neegalabilă putere.

Fără a-i considera exclusiv, putem gusta în opera fiecăruia câte o fază a frumuseţii. Nu e vorba de un vag şi politicos eclectism. Dar nici nu putem, de dragul unei confuzii, să excludem pe unul din aceşti incomparabili creatori de atmosferă spirituală. Voltaire şi Pascal au creat artistic în domeniul gândirii, lucru extrem de rar. Alternativa care ne e sugerată trebuie

respinsă. În fiecare sufletul omenesc găseşte un fel de încântare. Credinţa în progres nu poate exclude luarea în seamă a realităţilor psihologice. Cât despre cei ce cred că patriarhul de la Ferney sau solitarul de pe Puy-de-Dôme pot influenţa mersul lumii noastre, se înşeală. Lumea i-a depăşit de mult. Cearta dintre Voltaire şi Pascal nu e decât o biată filă îngălbenită a istoriei. Dacă totuşi ne interesează e pentru că suntem atraşi şi de *Candide* şi de *Pensées*, pentru că există în noi un echilibru între două tendinţe egal de intense.

## GLORIE VEŞNICĂ LUI CLEMENCEAU

Iată un articol în care preşedintele Consiliului de miniştri al Franţei în anii decisivi 1917-1918 e prezentat ca un trădător al cauzei poporului şi un militarist care a trimis, de bună voia lui, cu inima împăcată şi plăcere, pe fii ţării sale la moarte.

În lunga lui viaţă, Clemenceau a cunoscut mulţi vrăjmaşi. Şovinii şi xenofobii nu puteau uita că luase atât de convins partea lui Dreyfus. Clericalii nu iertau pe liber cugetător, a cărui alegere la preşedinţia republicii au împiedicat-o în 1920, pentru ca nu cumva să se prezinte situaţia de a se face funeraliile civile şefului Statului. Reacţionarii duşmăneau pe luptătorul democrat, a cărui poziţie politică era mult mai la stânga decât a unui Gambetta. Defetiştii şi germanofilii, în fine, juraseră o ură veşnică omului care insuflase naţiunii obosite şi deprimate spiritul victoriei şi asigurase înlăturarea de la orice post de influenţă a trădătorilor sau a complicilor lor. Clemenceau a sugrumat coloana a cincea a vremii sale şi, obţinând condamnarea miniştrilor Caillaux şi Malvy, a împiedecat anul 1917 să ofere tabloul jalnic al anului 1940.

Fireşte, impulsiv, exuberant, vioi, chiar răutăcios, om de viaţă, fire de luptător, temperament puternic, Clemenceau n-a fost nici un individ fără păcate, nici un om de Stat fără greşeli.

trebuie să alegem între ele. Am fost puşi la răscruce între obscuratism şi lumină, la întretăierea drumurilor libertăţii şi tiraniei.

Procedeul e simplist, simbolurile sunt prea uşor alese. Desigur Voltaire, zeflemisit de ignoranţi care nici nu l-au citit, trebuie repus la loc de foarte mare cinste. Dar Pascal şi Voltaire sunt personalităţi complexe, excepţionale amândouă, deopotrivă de excelente; din operele lor, în mod egal, putem astăzi trage învăţăminte şi bucurii. În ciuda unor partizani postumi interesaţi, Pascal rămâne o figură dreaptă şi înţeleaptă, a cărui credinţă sinceră n-a dus niciodată la o apologie sau măcar o justificare a răutăţii. Voltaire, firește, a fost un luptător aprig contra abuzurilor; dar, sceptic, rafinat, răsfăţat, om de lume şi de salon, e îndoielnic că ar fi luat partea celor ce au pornit efectiv la lucru după 1789. În orice caz, unul din discipolii lui tipici, abatele Morrelet, s-a dat în lături, înfricoşat, după căderea Bastiliei.

Problemele, atât în veacul al XVII-lea cât şi în al XVIII-lea, se puneau altfel decât astăzi. Poziţiile nu sunt concludente pentru noi, pentru că erau luate pe terenuri unde perspectivele se măsurau cu totul altfel şi punctele de vedere se stabileau după alte criterii. O minte dezbărată de prejudecăţi poate astăzi admira în acelaşi timp pe Voltaire şi Pascal. Sunt artişti mari, sunt spirite nobile. Fraza lui Voltaire e mai seacă, mai usturătoare, mai strălucitoare, mai pură; dar a lui Pascal e mai directă, mai „fizică" după expresia lui Victor Guiraud, mai cuprinzătoare. Să nu credem însă că Voltaire e numai ironic şi Pascal doar mistic. Voltaire e un scriitor virulent şi supărat. De fapt sunt ambii pamfletari, înzestraţi cu stiluri diferite, de o aceeaşi neegalabilă putere.

Fără a-i considera exclusiv, putem gusta în opera fiecăruia câte o faţă a frumuseţii. Nu e vorba de un vag şi politicos eclectism. Dar nici nu putem, de dragul unei confuzii, să excludem pe unul din aceşti incomparabili creatori de atmosferă spirituală. Voltaire şi Pascal au creat artistic în domeniul gândirii, lucru extrem de rar. Alternativa care ne e sugerată trebuie

respinsă. În fiecare sufletul omenesc găseşte un fel de încântare. Credinţa în progres nu poate exclude luarea în seamă a realităţilor psihologice. Cât despre cei ce cred că patriarhul de la Ferney sau solitarul de pe Puy-de-Dôme pot influenţa mersul lumii noastre, se înşeală. Lumea i-a depăşit de mult. Cearta dintre Voltaire şi Pascal nu e decât o biată filă îngălbenită a istoriei. Dacă totuşi ne interesează e pentru că suntem atraşi şi de *Candide* şi de *Pensées*, pentru că există în noi un echilibru între două tendinţe egal de intense.

## GLORIE VEŞNICĂ LUI CLEMENCEAU

Iată un articol în care preşedintele Consiliului de miniştri al Franţei în anii decisivi 1917-1918 e prezentat ca un trădător al cauzei poporului şi un militarist care a trimis, de bună voia lui, cu inima împăcată şi plăcere, pe fii ţării sale la moarte.

În lunga lui viaţă, Clemenceau a cunoscut mulţi vrăjmaşi. Şovinii şi xenofobii nu puteau uita că luase atât de convins partea lui Dreyfus. Clericalii nu iertau pe liber cugetător, a cărui alegere la preşedinţia republicii au împiedicat-o în 1920, pentru ca nu cumva să se prezinte situaţia de a se face funeraliile civile şefului Statului. Reacţionarii duşmăneau pe luptătorul democrat, a cărui poziţie politică era mult mai la stânga decât a unui Gambetta. Defetiştii şi germanofilii, în fine, juraseră o ură veşnică omului care insuflase naţiunii obosite şi deprimate spiritul victoriei şi asigurase înlăturarea de la orice post de influenţă a trădătorilor sau a complicilor lor. Clemenceau a sugrumat coloana a cincea a vremii sale şi, obţinând condamnarea miniştrilor Caillaux şi Malvy, a împiedecat anul 1917 să ofere tabloul jalnic al anului 1940.

Fireşte, impulsiv, exuberant, vioi, chiar răutăcios, om de viaţă, fire de luptător, temperament puternic, Clemenceau n-a fost nici un individ fără păcate, nici un om de Stat fără greşeli.

Între 1870 şi 1920 a stat mereu pe scena publică şi oricine poate, din punctul de unde priveşte, găsi ceva care să nu-i placă. Dar nimeni, niciodată, nu va afla ceva ce-l poate dezgusta. Că a luat partea lui Dreyfus pentru că a fost plătit e o calomnie puerilă care nici nu merită discuţie. Că a fost prieten cu Cornelius Herz e adevărat, dar iar e adevărat că n-a tras nici un profit material de pe urma legăturilor lui cu acest om inteligent şi necinstit. Că a fost cumpărat de Anglia, e uşor de ghicit că Germanii au spus-o. Şi mai e ziua de 18 martie 1871. Atunci Clemenceau era un tânăr primar al arondismentului Montmartre. Ales la 4 septembrie, la căderea imperiului, Clemenceau n-a fost nici guvernamental nici comunalist. Făcuse parte din acei care căutaseră o împăcare şi care, văzând că nu reuşesc, se dăduseră la o parte. Clemenceau îi scrisese lui Thiers sfătuindu-l să nu ridice tunurile din cartierul lui pentru a nu provoca populaţia. În cele din urmă voise să potolească spiritele şi să evite vărsarea de sânge. Venise prea târziu pentru a fi de folos generalilor Lecomte şi Clément Thomas. La Versailles păruse ca un prieten al răsculaţilor. La Paris, păruse Comunei timid şi nesigur. Oricum, în acel an Clemenceau era prea tânăr şi prea neînsemnat ca să fi putut juca un rol hotărâtor.

Dar nu e vorba de această atât de depărtată atitudine a lui. Se prea poate să fi fost greşită. De atunci şi până astăzi s-au petrecut însă fapte mari, în a căror desfăşurare Clemenceau a jucat cu adevărat un rol precumpănitor. Pentru acestea se cuvine să-l judecăm. Ceea ce a făcut în tinereţile lui omul care a câştigat victoria în 1918 e prea puţin interesant, de s-ar dovedi chiar că atunci s-a situat pe un plan politic astăzi înapoiat. Clemenceau rămâne „părintele victoriei", cel care a zdrobit imperialismul german în prima lui încercare de dominaţie mondială. A vorbi acum maliţios şi cu subînţelesuri de Clemenceau înseamnă a lovi în patriotismul francez şi toate patriotismele care au reuşit în 1945 să doboare pentru a doua oară bestia germanică. Şi e cel puţin anacronic să propovăduieşti defetismul după ce s-a văzut că

Marea Britanie, Statele Unite şi Franţa au fost silite să-i creeze armate desăvârşite pentru a învinge şi după ce armata rusă s-a dovedit a fi o pavăză atât de extraordinară împotriva încercărilor de cotropire.

Figura lui Clemenceau stă deasupra oricăror bârfeli pentru oamenii de astăzi. Ei nu pot să reţină decât ceea ce e cu adevărat esenţial şi important din cariera lui. Or, esenţial şi important în cariera aceasta e strângerea forţelor naţionale în vederea victoriei şi obţinerea ei prin credinţă neîncetată, energie şi voinţă. Clemenceau constituie un exemplu măreţ. De n-ar fi fost el, Pétain cerea şi atunci armistiţiul.

Sunt nume de oameni care evocă numaidecât o idee. A lui Clemenceau simbolizează rezistenţa până la victoria finală împotriva veşnicei expansiuni a militarismului german. Bârfeli ca acele reproduse de *Lumea 1945* sunt desigur ridicole. Dar trebuie condamnate sever, pentru că fac parte din sistemul mai vast, specific propagandei germane, care vrea să propovăduiască defetismul tuturor ţărilor, în timp ce Germania singură se înarmează, disciplinată, soldăţească, mecanică, îngrozitoare. Cu astfel de bârfeli şi astfel de propagandă se pregăteşte al treilea război mondial. Cei ce sunt hotărâţi să-l împiedice cu orice chip nu pot păstra lui Clemenceau – cu pietate, recunoştinţă şi entuziasm – decât o amintire veşnică şi glorioasă.

## „PROCESUL" LUI KAFKA

Periodicele pariziene ne aduc vestea prezentării în curând pe scena teatrului Marigny de către Jean-Louis Barrault a *Procesului* lui Franz Kafka. O ştire senzaţională, adânc îmbucurătoare şi – de ce n-am spune-o? – producătoare de multă nostalgie şi oarecari sentimente de invidie din partea iubitorilor artei franceze, sortiţi să nu o poată vedea cu ochii de atâta amar de vreme sau citi doar, vai, în condiţii atât de vitrege. Toate

elementele unei desăvârşiri sunt cuprinse în viitorul spectacol al sălii de pe Champs-Elysées. Jean-Louis Barrault, se ştie, e un foarte mare actor. Dar mai e şi un regizor de calitate superlativă, continuând, uneori depăşind pe maestrul lui, puternicul Charles Dullin. În teatrul acestuia, când se afla în pitoreasca piaţă Dancourt, cu aspectul ei provincial, a montat Barrault *Foamea* lui Knut Hamsun, pe care a adoptat-o el însuşi pe scenă, pe care a regizat-o, a mimat-o şi a jucat-o. *Foamea* a constituit o operă dramatică nespus de vie, de solidă; a impresionat; a zguduit; a încântat. A fost un exemplu de dramaturgie socială după reţeta Ervin Piscator sau o feerice tragică, un straniu balet? A fost de toate: şi balet şi pantonimă, şi dramă şi satiră, şi poem dramatic şi cântec de revoltă, şi corul anticilor şi mecanicul dans al modernului Chaplin. Barrault a muncit fără preget pentru pregătirea spectacolului şi a jucat cu entuziasm, neostenit, dăruindu-se întreg.

Pentru *Procesul* lui Kafka ne putem aştepta din parte-i la aceeaşi înţelegere, aceleaşi eforturi, aceeaşi izbândă. Opera principală a lui Kafka e un mister. Sortită de autor să fie arsă dimpreună cu toate celelalte manuscrise ale sale, ca neterminată, a fost totuşi tipărită de executorul testamentar şi prietenul defunctului, Max Brod. E, fără îndoială, una din lucrările cele mai de seamă ale literaturii fantastice universale. Ce e *Procesul* nu ni se spune, nu o va şti niciodată nici eroul romanului, acel enigmatic (sau prea puţin enigmatic) K., trezit într-o bună zi cu o acţiune împotriva lui. Vom merge cu el prin apăsătoare chiţimii, în podurile caselor de la periferia marelui oraş, ne vom lăsa obsedaţi o dată cu el, din ce în ce mai stăruitor şi mai total, de meandrele complicatei proceduri, ne vom mira adânc, nu vom mai fi în stare să frângem vreun cuvânt de ordine, vom întâmpina numai glacială indiferenţă, absolută taină şi neînţelese aluzii compătimitoare. Degeaba vom bate la uşi şi vom apela la inimi; nimeni nu ne va putea spune nimic; va trebui să aflăm totul, mai bine zis puţinul, singuri, cu senzaţia că e mereu prea târziu, de

nu prea devreme, că e de fapt inutil. Simțind că greșim, deși nevinovați, ne vom afunda. Nu ne va mângâia măcar preotul-confesor al tribunalelor secrete. Nu, ne va atrage, cu bună dreptate, luare aminte asupra faptului că instanțele nu cheamă decât pe cei ce vor să vină la ele. Și vom aștepta copleșiți, resemnați, pierduți în exegeza răutăcioasă, clipa jalnicei executări.

Să fie teama cărții, dedesubtul, sensul ei, lupta omului cu forțele care îl depășesc? Cu care anume? Cu cele teologice? cu cele morale? cu cele sociale?

Nu o aflăm. Comentarii pot fi multe, interpretări pot fi subtile. Am prefera să ne fie îngăduit a nu alege. Am vrea ca *Procesul* să rămână în domeniul tainei, al tainelor nerezolvate și tocmai de aceea veșnic atrăgătoare și înfiorătoare. Și neprecizate, de aceea deci universal valabile. *Procesul* e un vis violent, un coșmar teribil, o creație sumbră și necruțătoare; poate că pentru oamenii vremii noastre, înconjurați în complexul colectivității moderne de atâtea mistere, e și un simbol al obstacolelor între care ne rătăcim adesea. Dar fie că își trage farmecul întunecat din temporalitatea fără margini a viselor sau din schimbătoare aspecte ale magiei sociale, *Procesul* e o bucată omenească, generală, căreia nu-i poți rezista, care te prinde în orbita ei și te duce, vertiginos, în lumi copleșitoare.

*Procesul* e parcă făcut pentru geniul de mim al lui Barrault, pentru umorul lui sarcastic, pentru tristețea lui precisă. În rolul acelui om obsedat și el de un tot atât de neînțeles proces ca al lui K., Barrault dovedise o parte a imensului său talent; ca Alcest, alături de Alice Cocea, fusese, tot pe Champs-Elysées, revoltat, însetat de logică, depășit de fatalități. *Procesul*, părăsind cu totul pretențiile realității, intrând fără ezitare în inconștient, așezat într-un decor tipic modern, îi va fi mai prielnic. K. e mai puțin însemnat decât Alcest pentru că e mai puțin liber, dar lasă mai mult joc interpretării. La drept vorbind K. e *omul cu panglici verzi* al secolului al XX-lea; e funcționar, se duce în periferiile

marelui oraş, locuieşte într-o cameră mobilată. Dar e izbit de acelaşi nepătruns mister.

În opera lui Kafka sunt mai multe bucăţi a căror caracteristică e misterul. *Castelul,* cu acelaşi erou, e şi el o alegorie nedesluşită, drumul după o ţintă de neatins deşi atât de apropiată (castelul din vârful dealului la care nu vei putea niciodată ajunge din sat). Şi aici dăm de o rară întâlnită poezie. Misterul i se opune din nou lui K. din toate părţile. Rezultatul e o tortură, o tortură supremă, mai nemiloasă, poate, ca toate celelalte. Există tortură prin mister, aşa cum Villiers de l'Isle-Adam inventase, ca existenţă pe vremea inchiziţiei, tortura prin speranţă care permite prizonierului să se furişeze până la poarta temniţei dându-i, pentru ca să i-o răpească sălbatec de brusc şi de ironic dulcea şi prostească iluzie a scăpării, căreia o clipă de judecată rece i-ar fi dovedit absoluta imposibilitate.

*Procesul* rămâne însă bucata principală, cea mai nemijlocit dureroasă, sfâşietoare. *Procesul* cu Jean-Louis Barrault, jucat probabil cu măşti, în stil de burlească tragică, cu înfăţişări de feerie şi fonduri de zbucium neînchipuit, nu va putea să nu fie ceva ameţitor de tare pentru toate sufletele care simt vraja visului şi amara dulceaţă a unei vieţi despre care nu ştim nimic alta decât că, după ce ne-a refuzat, dându-ne şi lecţii foarte de sus, puţinul ce-l ceream, ne sileşte s-o părăsim fără a o fi înţeles. De ce, de altfel, achită suprema instanţă atât de rar? De ce pe unii da, pe alţii nu? Care e secretul harului? Oare cel mai misterios lucru din lume nu e tocmai această graţie capricioasă? Să fim recunoscători acelor care ne răzbună poetizând însăşi vasta bătaie de joc ale cărei nu fără urâte fapte şi gânduri, nu fără absurde speranţe, nu fără dorul artisticelor jocuri care leagănă şi mângâie şi amplifică, victime, suntem.

## NUVELELE D-LUI ŞTEFANOPOL

Binecuvântat de Dumnezeu dintr-un început a fost genul nuvelei în literatura noastră. Prin *Alexandru Lăpuşneanu* doar s-a dovedit graiul românesc a fi formă prielnică pentru scurta povestire în care, ştiind autorul a mânui cuvintele şi a înfăţişa caractere bine închegate, viaţa poate retrăi atât de puternic şi de cuceritor. Tot prin nuvelă s-a manifestat în chip ferìcit geniul lui Odobescu şi al lui Eminescu: *Doamna Chiajna* şi *Sărmanul Dionis* rămân în şirul necontestatelor noastre capodopere. Iar mai târziu, câte! Cel puţin două desăvârşiri la Caragiale, care vor trăi cât limba în care sunt scrise; cele câteva bucăţi ale lui Brătescu-Voineşti, unele din miniaturile lui Gîrleanu şi ale lui Bassarabescu, *Remember* a lui Mateiu Caragiale, desigur, şi chiar *Aranca, ştima lacurilor*, cu tot stilul forţat, poate una sau două din nuvelele lui N. Gane, fără a uita din Slavici măcar *Popa Tanda, Budulea Taichii* şi *Moara cu noroc*, în fine nespus de frumoasele *Haia Sanis* şi *Păcat boeresc* cu care Sadoveanu a dus la împlinire posibilităţile naraţiunii de proporţii mici de care de o sută de ani dăduseră dovadă atâţia înaintaşi.

Pe linia acestei necurmate şi nobile tradiţii se aşează nuvelele d-lui Al. Ştefanopol. Cititorul atent al ziarelor noastre, prea adeseori dezamăgit, remarcase fără îndoială articolele acestui stăpân al frazei şi erudit cunoscător al cuvintelor. Îl mai încântaseră un spirit polemic autentic şi un fel de a vorbi foarte sincer, de a spune lucrurilor pe nume, fără înconjur sau balastul obişnuitelor banalităţi. În plin conformism stilistic şi în noianul formulelor- şablon, un glas care se exprimă aşa cum simte şi care-şi mlădiază expresia (afară bineînţeles de dictatul conştiinţei) numai după imboldul inspiraţiei înseamnă bucurie mare.

Nuvelele constituie totuşi o plăcută surpriză şi pentru admiratorul ziaristului. Într-însele apare urmaşul direct al lui Slavici şi al lui Sadoveanu, se evidenţiază nuvelistul cu necesarele

lui însuşiri şi veşnic proaspătă pecete a talentului. Calităţile tehnice ale nuvelistului, d-l Ştefanopol le are: darul povestirii, ştiinţa limitării, prezentarea tipurilor omeneşti în formele pregnante şi solide. Lor se alătură farmecele scriitorului: lexicul bogat, sintaxa sigură, dozarea abilă a arhaismelor şi a neologismelor (lucru atât de rar şi de preţios în româneşte), parfumul unei limbi sănătoase, folosite spontan şi impetuos.

Din cele trei nuvele tipărite până acum se vede la d-l Ştefanopol un realism totodată aspru şi melancolic. Tema, atât în *Clică* sau *Prietenul meu Surdu* cât şi în *Regina balului* e tragică; oamenii, mânaţi de forţe mai puternice ca ei într-atâta încât nici nu le dă prilejul vreunei dezbateri, merg cu paşi înceţi şi neşovăitori spre soarta lor; în juru-le e doar nepăsare şi răceală.

D-l Ştefanopol, care biciuieşte ca ziarist aprig şi obiectiv năravurile orăşeneşti, îşi trage materialul nuvelistic din mediul rural. Ca şi la Slavici, ca şi la Sadoveanu lumea aceasta sătească e arătată în lumini şi culori crude, conţinutul povestirii participă şi el de la gravitatea fondului: în câteştrele nuvele moartea e aceea care curmă firul întâmplărilor. Şi totuşi pe planurile acestea tari şi din reacţiunile atât de reţinute ale autorului se desprinde, fără voia nimănui, o duioşie, o milă, tristeţea aceea compătimitoare şi înţelegătoare caracteristică sufletului românesc. În *Prietenul meu Surdu*, pe care o prefer dintre cele trei nuvele, se vede bine şi omenia scriitorului, dincolo de aparenta indiferenţă şi, asemenea albului estompat care se ridică de pe câmpurile umede în unele zile de toamnă târzie sau de primăvara timpurie, desprinzându-se din amarul vieţii zilnice, din truda omului între porniri potrivnice, tainica, irezistibila gingăşie a vieţii.

Toţi cei ce iubesc o limbă română curată şi plină vor citi cu adâncă mulţumire proza d-lui Ştefanopol. Nu e cu putinţă să nu fii, de la primul rând, îmbiat şi cuprins. Printre farafastâcuri sintactice şi în pustiul scrisului sterp, cuvântul d-lui Ştefanopol face figură aparte şi cade greu. Acestei minunate forme

adăugându-se un real şi serios dar al povestirii, pot afirma fără să mă înşel, cred, că limba română e în drept să aştepte de la d-l Ştefanopol lucruri importante.

## CITIND PE COURTELINE

Să fie mizeriile pe care un sistem administrativ şi poliţienesc din ce în ce mai perfecţionat le face omului contemporan? Oricum, am recitit pe Courteline, şi nu regret. Sunt, în operele complete, multe bucăţi slabe, astăzi moarte, dar cât de tari rămân *Convertirea lui Alcest Boubouroche* şi seria *La Brige*. Courteline înţelesese cât de rafinat poate fi chinuită fiinţa omenească pe 'cale procedurală. La Brige, individul contra formelor, e un erou absolut actual. Cauzele sunt alese de autor cu gust şi pricepere; prezentarea e mereu vioaie, soluţia, ingenioasă şi zguduitoare prin teribila simplicitate. Tuturor celor exacerbaţi de circulare şi ordonanţe, de vize şi controale, li se recomandă lectura pieselor cu La Brige.

Dacă citim, la rând, actul al şaselea al Mizantropului şi Boubouroche, constatăm cu uşurinţă ce deosebeşte pe autorul clasic de cel modern, precum şi pe eroul clasic de cel al teatrului realist. Courteline stă foarte aproape de clasici. Boubouroche, deşi scrisă în stil de schiţă, rămâne o bucată clasică. Dar se vede de îndată că spiritul modern e pornit spre precizări, care rup ceva din farmecul purităţii clasice. Spre pildă, când Molière vrea să-l facă pe Alcest să înţeleagă că Philinte şi Célimène îl înţeală, îl pune, fără înconjur, să intre în scenă în timpul unei conversaţii lămuritoare dintre soţia sa şi prietenul său şi să asculte totul de lângă uşă, pe când cei doi îi întorc spatele. Nu încape nici un truc scenic, procedeul e pueril. Când însă Boubouroche trebuie să afle adevărul, există întreaga montare a dulapului, a întunericului şi a lumânării. Altă deosebire e nivelul spiritual. La

Rochefoucauld a scris că „un honnête homme peut ętre amoureux comme un sot". De aceea, de îndată ce Alcest aude cuvintele lui Philinte şi ale Celimenei, înţelege totul şi pleacă pe loc. Boubouroche se lasă prostit. Boubouroche nu e un „honnête homme", e un biet imbecil, e prins în realitate, la el „sublimarea" caracterelor, specifică la clasici, nu a operat. Dar Courtline a dovedit ce mare scriitor e tocmai prin aplicarea strictă a regulii realiste: cu cât Boubouroche e mai încrezător şi mai stupid, cu atât e mai real. Dacă s-ar fi oprit în drum, Courteline ar fi dat o operă neinteresantă şi neumană; a izbândit prin curaj, a mers până la capătul omenescului şi, fără ezitări, l-a făcut pe Boubouroche din ce în ce mai prost, a creat situaţii din ce în ce mai absurde. André intră în dulap, trăieşte în dulap, citeşte, lucrează şi gândeşte în dulap; Boubouroche înoată în tâmpenie, îşi găseşte mântuirea în ea. Nu a mers autorul prea departe? Nu, exagerаţiile joacă rolul de simboluri. Suntem aici în plin omenesc, într-un omenesc nealterat de nimic care să-l transceadă. Socotesc că e marele merit al lui Courteline de a fi înţeles atât de bine ambele genuri, clasic şi realist. Că era mai la largul lui în modern, nu încape îndoială. Spre deosebire de Molière, Courteline lămureşte misterul „procesului" din Mizantropul, îşi descrie amănunţit conflictul care stă la baza lui: o simplă altercaţie la un colţ de stradă. Ce precizie ruinătoare de iluzii! Molière, mai socotit, lăsa misterul să înconjoare acest proces şi îi dădea o amploare nesfârşită. Courteline, având să definească, reduce şi ucide. În Boubouroche însă, unde ne-am fi putut aştepta să detaileze, e, brusc, mai vag şi deci mai cuprinzător. Detaliile tehnice sunt aici urmărite cu grijă, dar personajele şi faptele sunt de abia schiţate. Durerea lui Boubouroche nu e numai durerea bărbatului înşelat; iertarea lui e nu numai prostia fraierului; e şi visul conştient, de odihnă şi linişte, al omului paşnic; stingherеala amantului în garderobă e şi

revolta omului cinstit pe care înşelăciunea îl doare, cântecul lui preferat e doar şi cântecul lui Boubouroche. Aşa încât, în cele din urmă, poate că şi *Boubouroche* nu e decât un dialog între bărbat şi femeie, între sinceritate şi rafinament, între prostescul dor de pace şi subtila nevoie de complicaţie, ca şi *Mizantropul.*

## SLOVE DE MARTIRI

E greu să trăim clipe mari şi să înfruntăm situaţii solemne. Suntem dispuşi să credem că istoria e mereu înaintea sau înapoia noastră, că pe noi ne va cruţa. Şi au fost, cu adevărat, oameni fericiţi pentru care viaţa s-a scurs liniştită, prielnică, îngăduitoare. Talleyrand spunea că la *douceur de vivre* au cunoscut-o numai cei ce au trăit înainte de 1800. Dar noi ştim că şi în veacul trecut a fost loc pentru nenumărate existenţe tihnite, departe de tragedie şi groază.

Cam prin 1936 am început şi noi să înţelegem că istoria, neînduplecată, poate fi aproape şi că de la 1933 încolo nu mai încăpea nepăsarea. Politica, grăbită, se făcea din ce în ce mai ameninţătoare. Eram scoşi de-a valma din făgaşurile noastre individuale şi ameninţaţi cu destinul colectiv.

Pe Iancu Guttman îl cunoaştem în vremurile bune şi fericite când îndrăzneam a crede că fiecare îşi poate făuri soarta proprie, când încă nu auzisem de lagăre, măceluri şi cuptoare. Filosof teoretician, pierdut în distincţiile subtile ale fenomenologiei germane, era de altfel omul care-ţi putea evoca cel mai puţin realitatea, fie sub forma ei blajină. Realitatea aceasta însă a fost cu el cumplită: într-o noapte de ianuarie în anul 1941, l-a scos din casă împreună cu tatăl şi fratele lui, l-a dus în pădurea Jilava şi l-a făcut să cadă sub gloanţe.

Rabinul H. Guttman a fost ridicat cu cei doi fii ai săi; când s-a înapoiat, două zile mai târziu, era singur: îi fuseseră împuşcaţi

pe când îi ţinea strânşi în braţe. Rănit şi fugărit, salvat printr-o inutilă minune, răpise trupurile. Apoi nu mai ştiuse nimic.

De ce fuseseră ucişi unii, de ce scăpase altul? Aşa voise accidentul. Căci faptele sunt prea oarbe şi prea brutale pentru a mai fi păstrat ceva din originea lor omenească, par strict mecanice. Oricum, cel rămas în viaţă a socotit o necesitate să slăvească amintirea celor morţi prin publicarea volumului *Slove de martiri*, care cuprinde lucrările tipărite sau inedite ale tinerilor Iancu şi Iosif Guttman.

În volumul îngrijit editat, regăsim pe Iancu Guttman aşa cum îl ştiam: migălos, cinstit, pornit spre generalizări şi enunţuri. În Iosif Guttman, aflu un spirit mai dogmatic, un gând politic gata fixat şi dârz. Aici doi autori, alăturaţi în carte, sunt bine deosebiţi. Soarta comună, doar, face ca să fie publicaţi laolaltă. Şi mergând mai departe, mă întristez sfâşietor de nivelarea la care groaza a supus oameni atât de variaţi. Oare oamenii, ucigând, capătă ceva din nemiloasa indiferenţă a unei maşini care, cu bara de direcţie ruptă, dă buzna într-o mulţime? Materia, când nu mai e controlată, reproduce oare tragedia nebuniei, adică a trupului din care a ieşit raţiunea?

# ADENDA

# NOTIȚĂ AUTOBIOGRAFICĂ

Lumina zilei am văzut-o într-o fabrică din marginea Bucureştilor (al cărei inginer şi constructor tehnic era tatăl meu), în 1912. Copil fiind, mă fermeca întotdeauna sunetul clopotelor. Mai apoi, la un liceu din centrul capitalei, am fost, dintre elevii de confesiune mozaică, singurul care n-a venit cu certificat de scutire; ci am asistat la orele de religie alături de toţi colegii creştini. Răposatul preot Gh. Georgescu, de la biserica Sf. Silvestru, îmi dădea adeseori nota zece. În primul an de facultate însă l-am cunoscut pe Emanuel Neuman (astăzi la Bruxelles), fire puternică şi originală: împreună am încercat să ne integrăm în obştea evreiască şi în Sinagogă. Ne-a ajutat rabinul Gutman, tatăl unui student în filosofie, de orientare tradiţionalistă. Experienţa – în ciuda marii noastre bunăvoinţe – s-a soldat cu un eşec total. Emanuel Neuman a mers, dezinvolt, către ateism, iar eu – încet şi cu multe ocolişuri – către creştinătate.

Deocamdată însă mă pierdeam în meandrele vieţii, unde prea puţin m-am priceput a rodi ceva. M-am bucurat văzând că poporul român – de care, ca şi părinţii, mă simţeam atras – a fost doar el acela care n-a dat curs poruncilor de exterminare venite din exterior. (Aşa cum, în 1939, refuzase a se înfrupta din teritorii străine oferite de stăpânul Europei acelei vremi.)

După aceea, în decursul „obsedantului deceniu" (ce a durat mult mai mult decât zece ani) n-am avut parte, ca şi atâţia alţii, decât de necazuri, scârbe şi nevoi. Spre amărăciunea mea, a trebuit să constat că numeroşi evrei se străduiau a face tot ce le sta în putinţă pentru a justifica teoriile antisemite. Am ocupat pe termene scurte slujbe mărunte, am fost dat afară din casă şi locuri de muncă şi în cele din urmă, refuzând a primi şi juca rolul de martor al acuzării într-un proces politic, am fost trimis în

judecată alături de ceilalţi inculpaţi şi condamnat la treisprezece ani de muncă silnică.

Acolo, în închisoare, la Jilava, am fost botezat (- clandestin, se-nţelege -) creştin, împlinindu-mi-se astfel o veche şi tainică dorinţă. Am ales ortodoxia, dar cel care m-a botezat, un ieromonah basarabean, a poftit la botez şi pe clericii catolici aflaţi în celulă şi mi-a cerut să mă consider încreştinat şi sub semnul ecumenismului.

După graţierea generală a deţinuţilor politici, în 1964, am cutreierat - cu mijloacele de care dispuneam ca muncitor manual necalificat - multe mănăstiri. Până la sfârşit, datorită recomandării filosofului C. Noica (învăţasem la acelaşi liceu, Spiru Haret şi fusese şeful lotului în cadrul căruia m-am ales cu amintita osândă) am nimerit la Rohia, un foarte mic aşezământ din Ţara Lăpuşului (judeţul Maramureş) unde mă aflu şi astăzi. Începând din 1973 am venit regulat la Rohia pentru şederi mai scurte ori mai lungi. În 1980 m-am învrednicit a îmbrăca haina călugărească.

Numele nu mi l-am schimbat, deşi întrebării „Nu cumva te-ai botezat din interes?" îi răspund mereu afirmativ: da, desigur, din interes, din cel mai mare, al mântuirii. Tot sub acelaşi nume scriu şi acum în diferite reviste: *Viaţa Românească* (revista Uniunii Scriitorilor) - în mod regulat - , *Secolul 20, Vatra* (Tg. Mureş), *Orizont* (Timişoara), *Familia* (Oradea), *Convorbiri literare* (Iaşi), *Steaua* (Cluj), *Transilvania* (Sibiu), *Astra* (Braşov).

Între 1936 şi 1939 am avut cinstea să fiu colaborator al *Revistei Fundaţiilor Regale* (cea mai bună revistă interbelică a noastră, cred, alături de *Gândirea*). Tot atunci am scris şi la periodicul *Libertatea*, finanţat de Ion Grigurcu, dar condus de profesorul Gh. Strat (om de vastă cultură), iar în 1945-1946 la *Universul literar* (director: Alexandru Ciorănescu).

În colaborare cu Em. Neuman am publicat în limba franceză o broşură (*Essai sur une conception catholique du Judaïsme*, Bucureşti, 1935) şi un volum (*Illusions et réalités juives* - editura librăriei Lipschitz, Paris, 1936).

În 1934, sub pseudonimul Antisthius, un volum de parodii literare (*În genul ... tinerilor*, editura Cultura Poporului).

Am redevenit colaborator al *Revistei Fundațiilor Regale*, în 1945, deținând până în toamna lui 1947 cronica literaturii universale. Între 1968 și 1976 am tradus în românește câteva cărți franceze și engleze. Mai însemnate îmi par a fi *Opiniile* lui Alain (în colaborare cu Alexandru Baciu), nuvelele lui Kipling, *Claudius zeul* – de Robert Graves, *Cicero și prietenii săi* de Gaston Boissier.

Mai recent, 1976-82, mi s-au publicat volumele *Între viață și cărți* (edit. Cartea Românească, 1976), *Incertitudini literare* (edit. Dacia, 1980), premiat de Asociația Scriitorilor din București, și volumașul *Geo Bogza, un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului* (edit. Albatros, 1982).

Am scris așadar puțin, am publicat și mai puțin. Nici nu cutez a mă numi scriitor: cel mult amator, diletant al literelor.

Relațiile mele cu prietenii evrei și rudele mele nu s-au schimbat defel în urma botezului, dar se cade să mărturisesc: mă simt din ce în ce mai creștin și mai român. Ușor aș fi putut rămâne în străinătate în 1979-1980, la mănăstirea benedictină de la Chevetogne ori la cea baptistă de la Rochefort (amândouă în Belgia); n-am făcut-o pentru că am socotit că nu-i frumos să tot treci de la o denominațiune la alta și pentru că mai presus de orice am dorit să-mi pot identifica viața și soarta cu a poporului român. Sângele meu este evreiesc, dar de simțit și de gândit simt și gândesc românește.

Când mi s-a comunicat că urmează să fiu trecut în *Dicționarul scriitorilor evrei din România*, de îndată am atras atenția asupra situației mele spirituale. Cu mărinimie și toleranță mi s-a răspuns că nici creștinarea, nici călugărirea nu constituie o piedică. Socotesc aceasta drept un răspuns la toleranța și mărinimia dovedite evreilor de către români în anii celui de-al doilea război mondial și mă bucur că prin modesta prezență a

numelui meu în *Dicţionar* poate fi confirmată şi întărită recunoştinţa pe care evreii români astăzi în străinătate o poartă fără îndoială fostei lor patrii.

Printre cei care i-am cunoscut mai de aproape în lumea literară se numără: E. Lovinescu (la şedinţele *Sburătorului* am luat parte începând din toamna anului 1929), C. Sandu Aldea (l-am cunoscut în casa părintească, fusese coleg de şcoală al tatei la liceul real Nicolae Bălcescu din Brăila), Vladimir Streinu (coleg de lot şi detenţie şi om de mare ispravă, a făcut mult bine multora), profesorul Al. Rosetti (m-a chemat la *RFR* în 1946 şi m-a numit în comisia pentru premierea tinerilor scriitori), Camil Petrescu (primul meu text de critică literară, *Elementele operei lui Proust*, el l-a trimis *Revistei Fundaţiilor*), Şerban Cioculescu (o dată cu el şi cu Vladimir Streinu am fost îndepărtat, următor cererii lui G. Călinescu, de la *RFR* în noiembrie 1947; îl vedeam adesea, după aceea, fie în micul anticariat pe care îl deschisese în pasajul Europa, fie în sala de aşteptare a birourilor Academiei unde venea să propună spre cumpărare autografe, scrisori şi manuscrise ale unor oameni de seamă), Petru Comarnescu (am învăţat amândoi englezeşte de la aceeaşi profesoară, el făcând apoi uriaşe progrese ca student al unei universităţi americane), Al. Ciorănescu (coleg de clasă, astăzi profesor la universitatea din insulele Canare), Al. O. Teodoreanu (Păstorel), I. Peltz, Emil Baltazar (a murit şi el creştin), Sergiu Al. George (medic şi eminent indianist), Dinu Pillat (fiul poetului, critic impecabil şi prieten neasemuit), Al. Ştefanopol (nuvelist talentat şi gazetar de mare clasă), C. Noica, Laurenţiu Fulga (îi este străină frica), Iordan Chimet, Ion Caraion, Ioan Alexandru, Al Paleologu, Alexandru George, Ioanichie Olteanu (conducător al Vieţii Româneşti), Andrei Pleşu, Mihai Şora. Apoi: Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Sanda Stolojan, Horia Stamatu, reîntâlniţi la Paris în 1978-80, toţi nu numai nume ilustre ci şi oameni de admirabilă modestie şi înflăcărată bunăvoire.

# PICTURA EUROPEANĂ LA ÎNCEPUTUL VEACULUI: FERNAND KHNOPFF

La Paris şi la Bruxelles, două vaste retrospective l-au înfăţişat pe belgianul Fernand Khnopff. I-au fost expuse toate lucrările şi, prin numeroase completări (corespondenţă, schiţe, cărţi, fotografii, amintiri), s-a încercat reconstituirea atmosferei în care şi el şi cei din jurul lui şi-au făurit opera.

Mişcarea dominantă între 1885 şi 1900 a fost desigur simbolismul. Acestuia, scriitorii şi pictorii belgieni i-au fost slujitori fideli şi partizani convinşi. Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Félicien Rops, James Ensor, Jean Delville şi Khnopff au conceput arta prin prisma simbolismului – distins idol foarte la modă –, izbutind să prefacă Bruxelle-ul într-un centru viu al culturii europene. *Grupul celor XX* a jucat un rol de seamă în anii aceia, iar pe Khnopff îl aflăm printre membrii săi marcanţi.

Neîndoios că pictura a putut fi socotită ca o manifestare entuziastă şi fără preget a simbolismului. El crede că esenţa artei constă în facultatea de a sugera; atribuie evenimentelor, lucrurilor, atitudinilor şi expresiei feţelor omeneşti calitatea de semnificante ale unor mai tainice înţelesuri; face constant aluzie la un „dincolo" tăinuit în faldurile frumuseţii şi în sonoritatea cuvintelor măiestrit cizelate. Şi, cum bine scrie Mavis Airey, combină în tablourile sale, oricare le-ar fi subiectul, idealismul cu afectarea, misticismul cu senzualitatea, intelectul cu sentimentul.

Mai presus de orice, simbolismul a fost o doctrină (ori o tendinţă) „impură", în sensul strict, de laborator, nepeiorativ al termenului, adică înclinată a strânge laolaltă elemente foarte diverse şi frecvent antagonice. Drept care se produc efecte oarecum bizare, de clarobscur psihic ori cerebral.

Pânzele şi desenele lui Khnopff poartă marca preferinţelor

sale ideologice atrase de ocultism, astrologie, alchimie şi tradiţia rosicruciană. Ceea ce văd ochii oamenilor nu-i decât simbolica unei realităţi ascunse căreia pictura, prin magia imaginilor, semnelor şi culorilor, caută a-i uşura putinţa de a parveni la suprafaţă şi a se exprima – în parte măcar – perceptibil, transmisibil.

Dintre precursori sau contemporani îi stau aproape mai întâi prerafaeliţii englezi (Khnopff a trăit oarecare vreme în Anglia), Puvis de Chavannes (puritatea eterică), Gustave Moreau (somptuozitatea iniţiatică), Burne-Jones (hieratismul ascetic), Whistler (enigmatica traiului şi mediului cotidian), Odilon Redon (vizionarismul). Scriitorii dragi inimii sale ahtiate după frumuseţe şi mister (îi plăcea a spune că „frumuseţea e misterioasă") sunt Baudelaire, Maeterlinck (a desenat costumele şi programele reprezentaţiilor cu *Pelléas et Mélisande* şi *Pasărea albastră*), Mallarmé. Şi mai ales, vai, Joséphin Peladan, Sâr Peladan, un soi de Gurdjieff al vremii aceleia, rosicrucian, mag şi taumaturg, personaj original cu imense pretenţii şi certă influenţă, dar foarte redusă contribuţie la stocul de nădejde al culturii.

Esoterismul pare a fi fost calea pe care talentul autentic al lui Khnopff a mers către unele confuzii şi vasalitatea faţă de structuri străine picturii. O vădită şi foarte personală putere creatoare i-a îngăduit cu toate acestea să izbutească a lăsa opere valabile şi pline de farmec. „Femeile cu ochi de pisică", sfincşii, fiinţele androgine, gesturile voit dubioase dobândesc prin penelul său un magnetism fascinant şi captivant. Misterele destul de naive ale simbolismului, izul de preţioase miresme, atitudinile teatrale, neostenitul ritual estetizant şi uşor chiromantic, fiinţele cu priviri pierdute (de preferinţă seara, în camere suprasaturate cu obiecte obligator frumoase şi cât mai stranii tapiserii), un întreg subtil aparataj devenit în perspectivă îndeajuns de emfatic şi pueril şi-au pierdut prestigiul. Dar în tablouri ca „ofranda" ori „Secretul" ori „Dezmierdări" se păstrează o surprinzătoare şi

tainică prospețime. „Dezmierdări", parcă, mai poate încă produce o impresie de ciudată incertitudine, de aură anterioară aruncării zarurilor, rostirii sentinței, depănării firului de către ursitoare. S-ar zice că în zonele acestea tulburi, mixte, labile e talentul lui Khnopff la el acasă și în adevăr degajat, slobod autonom.

Când *Grupul celor XX* s-a prefăcut în *Estetica liberă* și în domeniul decorativ a predominat *Arta nouă*, inventarul simbolist și respectiva terminologie s-au difuzat rapid, luând caracter de masă: stațiile de metrou, lămpile, vazele, gravurile, afișele, produsele textile (mătăsurile precumpănind) au oferit găzduire sfincșilor, femeilor fatale, arabescurilor, toate slăvite în cuprinsul universului simbolist. Un arierplan de fenomene spirituale și de cavalerism medieval din belșug stropit cu elixire decantate în ultimul pătrar al secolului XIX își manifestă insinuanta prezență în cele mai felurite și neașteptate locuri și împrejurări.

De atunci s-a scurs timp mult și toată mișcarea simbolistă, cândva atât de „nouă și modernă", s-a contopit cu zăpezile de odinioară. Dintre mișcările de la răscrucea a două veacuri ea pare cea mai îndepărtată, cred, de mentalitatea deceniului în care am intrat. Privirile languroase și jinduitoare, complicatele sinuozități, pretențiile hegemoniste ale spiritismului, o mitologie reflexivă și incertă au sfârșit prin a desemna o altă lume, o lume surghiunită în ținuturile cele mai date uitării și mai oropsite ale istoriei.

Este meritul imens al lui Khnopff de a fi salvat ceva dintr-o epocă răposată: un mister oarecum urmărit dinadins și un hamletism amenințat de histrionie nu se arată la el nesuferite, ridicole sau artificiale. Le-a transmis, din seva unui dar cert, o tărie, o sinceritate, o prestanță. „Dezmierdări", „Ofranda" și „Secretul" mai reținatenția și continuă a-și exercita „impura" vrajă.

Artistul a decedat în 1921, când alte forme, alte curente și alte răscoale curățiseră terenul și făcuseră din persoana lui un

supraviețuitor. S-a dovedit leal crezului său, până la urmă. Demnității acesteia statornice îşi datorează, într-o oarecare măsură, actualitatea. Deoarece nu numai ca simplii curioşi au venit amatorii la expozițiile din Paris şi Bruxelles. Le-am putut citi pe față interesul, plăcerea. *Arta nouă* simbolistă sălăşluieşte în palidele câmpii elizee ale istoriei artelor, dar Khnopff, cu tot alaiul de mult fantomizatei sale epoci, înfruntă – solemn, dârz, Prospero al unei rătăcitoare insule spiritualiste – lumea artei concrete şi a unei realități aspre care a pus pe fugă biet dichisitele şi fragilele entități ce la un moment dat au putut părea cutezătoare şi vestitoare ale unei aurori paradoxal învăluite de umbrele amurgirii.

# TURGHENIEV

Când marchizul de Vogüé, ambasadorul Franţei la Sf. Petersburg, a dorit, către sfârşitul veacului trecut, să prezinte publicului din ţara lui de baştină pe cei mai de seamă reprezentanţi ai literaturii ruseşti, el a socotit că operele lor sunt prea stufoase, ciudate şi excentrice pentru a fi traduse integral. Iată de ce primele traduceri din Dostoievski, Tolstoi şi alţii au apărut în franceză cu numeroase intervenţii editoriale: multe pasaje au fost rezumate, iar altele pur şi simplu scoase. Cu privire la un alt mare scriitor, operaţia aceasta de autocenzură preventivă – considerată necesară spre a nu buimăci şi înfricoşa cititorii obişnuiţi a număra eleganţa, concizia, claritatea, bunul simţ şi o anumită calmantă facilitate printre însuşirile neapărat necesare oricărei lucrări beletristice vrednică a reţine atenţia – nu a fost necesară. Ivan Sergheevici Turgheniev era întru totul accesibil Occidentului.

Lucru firesc. Turgheniev, născut în 1818 la Orel, studiase în Germania, îl admirase pe Hegel şi-şi petrecuse o bună parte a vieţii la Baden şi la Paris (în împrejurimile căruia a şi murit în 1883). Fiu de familie înstărită nu şovăise totuşi a scrie în repetate rânduri şi cu aprigă vehemenţă împotriva robiei şi pentru a cere dezrobirea ţăranilor. Din pricina aceasta chiar a fost persecutat de autorităţi şi surghiunit din marile oraşe ale ţării.

În apus, continuându-şi vasta operă epică, tema dezrobirii ţăranilor n-a încetat de a-l obseda. O credea esenţială pentru Rusia, iar servajul de natură a vicia iremediabil şi sufletul naţional şi structurile sociale. Turgheniev n-a fost cu toate acestea ceea ce s-a numit mai târziu un artist angajat. În romanele şi nuvelele sale a tratat subiectele cele mai variate şi s-a oprit asupra multora din numeroasele şi complexele probleme ale vieţii. Depărtarea de patrie nu l-a împiedicat să evoce adeseori

tipuri specifice locurilor părăsite. *Rudin*, eroul romanului cu același titlu, e un om plin de intenții lăudabile, dar e un abulic întocmai ca Oblomov al lui Gonciarov. În *Părinți și copii* personajul principal întruchipează o altă realitate a societății ruse din acea vreme: Bazarov e un nihilist, termenul fiind de altfel creat de Turgheniev însuși spre a desemna pe membrii grupurilor de conspiratori ce aveau să apară atât de pregnant și la Dostoievski. În *Desțeleniri* nihiliștii sunt din nou prezenți.

Însă aria temelor lui Turgheniev e largă: l-au atras cele mai felurite cazuri, mergând de la dragostea dintre un bărbat căsătorit și o tânără fată (*Un cuib de boiernași*) până la tabieturile aristocraților ruși din localitățile balneare ale Occidentului (*Fum*).

Turgheniev e un realist, desigur, așa cum l-au și calificat mai toți criticii, un realist cu desăvârșire străin de orice naturalism. E un stilist foarte grijuliu, foarte absorbit de forma narațiunii, ceea ce i-a ușurat cucerirea, nereticentă și rapidă, a publicului european. Mai puțin vast și somptuos decât Tolstoi, mai puțin abisal și revelator decât Dostoievski, rămâne fără îndoială un romancier și nuvelist clasic, care se pricepe de minune să îmbine grațiile povestirii cu seriozitatea și tâlcul fondului.

Poate că Turgheniev e în România un autor deosebit de apreciat pentru că aici așezarea geografică, cursul istoriei și fondul ideatic au înlesnit cunoașterea simultană a Occidentului și Orientului. A fost mult tradus. Sadoveanu, care l-a iubit și l-a tălmăcit și el, îi și seamănă într-o oarecare măsură. *Povestirile unui vânător*, *Ape de primăvară* ori *Cea dintâi iubire* aparțin genului realismului poetic și romantic, nuanțat de elemente sociale și sclipiri de fantastic, în care au excelat și povestitorii români. Iar satul și natura sunt la Turgheniev entități la fel de însemnate ca pentru literatura noastră.

S-ar putea așadar spune că Turgheniev e unul dintre autorii străini pe care spiritul și gustul românesc îi asimilează în modul cel mai firesc.

# FUNDOIANU REDIVIVUS

Aproape cu desăvârşire dat uitării, cel mort în 1944, poetul Benjamin Fondane (nouă cunoscut sub numele de Fundoianu) atrage iarăşi atenţia şi interesul publicului şi cercurilor culturale din Franţa. Este iarăşi citit, comentat şi bănuit a fi un precursor. Despre această renaştere, compatrioata noastră Sanda Stolojan a scris de curând în prestigioasa revistă *Esprit* un articol intitulat „Întoarcerea lui Benjamin Fondane".

Socotim util a-l rezuma.

Viaţa scriitorului e reprezentată pe scurt. Născut la Iaşi în 1898. începe a scrie şi a publica de tânăr, sub o dublă influenţă: a simbolismului şi avangardei. În 1918 apare *Tăgada lui Petru* (profesiune de credinţă simbolistă), iar în 1923 volumul de eseuri *Imagini şi cărţi din Franţa.* Aceleiaşi perioade aparţin poeziile (rurale, săteşti, naturiste) ce aveau să fie publicate în 1930 sub titlul *Privelişti,* principala contribuţie a lui Fundoianu la o literatură pe care o părăseşte în 1923 când – ca şi Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Panait Istrati – se stabileşte la Paris, începe a scrie în franceză şi a iscăli Benjamin Fondana.

În Franţa a trebuit să lucreze mai întâi ca agent de asigurări, apoi ca funcţionar la o casă de filme şi în cele din urmă ca secretar al scriitorului Jules de Gaultier. În 1924 se produce un eveniment capital: face cunoştinţă cu Leon Şestov a cărui filosofie existenţialistă îl va convinge, cuceri şi domina. Printre prieteni numără pe Arthur Adamov, Claude Sernet, Brâncuşi, Ştefan Lupescu, Victor Brauner. Şi-a însuşit limba franceză la un grad de vădit rafinament: *Ulysse* (1935) şi *Titanie* (1937) sunt volume de poezii, iar *Golanul Rimbaud* (1933), *Conştiinţa nenorocită* (1936), *Fals tratat de estetică* (1933), *Baudelaire şi experienţa abisului* (1947, operă postumă), culegeri de eseuri şi

articole teoretice. Arestat în 1944, Fundoianu moare în lagărul de la Birkenau în acelaşi an.

Sistemul lui critic e simplu şi peremptoriu şi provine în cea mai mare parte din aplicarea în estetică a ideilor lui Şestov. Arta şi poezia nu sunt decât minciună, înşelătorie şi impostură. Minciună sunt Goethe, Hugo, toţi! Numai Baudelaire şi Rimbaud s-au învrednicit a rosti oarecum adevărul. Adevărul acesta se confruntă cu tezele expuse de Şestov în *Filosofia tragediei* şi în celelalte studii ale sale. Adevărul constă în a contesta orice valoare elenismului şi Renaşterii, precum şi marilor entităţi moştenite de la aceste două momente ale istoriei, adică naţiunii, culturii, logicii, artei.

Poezia şi arta sunt netrebnice şi false pentru că se străduiesc a tăinui realitatea, teribila realitate a vieţii alcătuită din angoasă, absurd, paradoxuri, tragedie şi suferinţă. Poezia şi arta ne ferecă în lanţurile ipocriziei şi resemnării, ale refugiului laş în estetică. Frumosul e marele, esenţialul, sfruntatul duşman al realităţii nesulemenite şi prin urmare se cuvine osândit, alungat fără şovăială. Poezia „frumoasă" e sortită morţii. Baudelaire şi Rimbaud, singurii, au demascat ceva din impostura esteticului, de aceea se şi bucură de un tratament de excepţie. Altminteri, totu-i farsă şi făţărnicie.

Absurdul, angoasa, nenorocirea existenţială a omului, intuiţia, viaţa (a se citi: vitalismul), neantul vor constitui pilonii noului edificiu în care va putea sălăşlui, fără a se compromite, gândirea liberă. Noul edificiu, adversarului neobosit al culturii, logicii, cunoaşterii, raţiunii şi esteticului nu i-a fost dat să-l vadă. Şi – cine ştie? – poate că literatura iraţională şi şcoala absurdului – când am intrat efectiv în scenă – nu i-ar fi fost pe plac. Era, totuşi, omul altei generaţii. Către sfârşitul vieţii apar în vorbirile şi scrierile lui nuanţe emotive, patetice – surprinzătoare, un fel de nostalgie paseistă. Actualitatea, totuşi, l-a regăsit şi nu a ezitat a-l trece printre precursorii noilor valuri ale chibzuinţei dezamăgite despre esenţa condiţiei omeneşti.

# DOMNIŞOARA NASTASIA: O JUSTIFICARE

Există şi în literatura noastră o tragedie surprinzătoare, o tragedie care de fapt e o dramă, însă desigur nu o melodramă în sensul peiorativ al termenului. Deşi a constituit vreme îndelungată un succes de public, a fost şi desconsiderată, aducându-i-se critici aspre.

S-a spus despre *Domnişoara Nastasia* că e pustiită de melodramatism, de senzaţional şi de simunul cel mai lacrimogen. I s-a obiectat îndeosebi caracterul neverosimil de complex al soluţiei la care se opreşte eroina spre a se răzbuna pe Vulpaşin.

Piesa în sine poate că exprimă ceva din pornirea lui G.M. Zamfirescu spre un sentimentalism din belşug amestecat cu elemente de senzaţional. Dar observaţia cu privire la soluţia aleasă de Nastasia e cu totul neîntemeiată.

Modul de sinucidere al eroinei – şi momentul, cu grijă calculat – e perfect conform cu ceea ce ar fi făcut o fată ca ea, crescută cu o literatură în fascicole şi cititoare, desigur, a unor povestiri pline de aventuri superbe, contese ultragiate şi intrigi tenebroase. O fată simplă şi sensibilă, de la mahala, ca ea, nu putea alege decât o răzbunare complicată şi frapantă, în genul vitriolului ori sodei caustice şi al foiletoanelor despre Rocambole. Finețea sufletească o îndeamnă, totuşi, către sinucidere, nu către omor. O altă fată, cultă şi rafinată, ar fi recurs la o cale mai simplă, mai puţin spectaculoasă, mai discretă.

Autorul a găsit pentru făptura lui o soluţie întru totul potrivită mediului unde a plasat-o şi psihologiei care neapărat decurge din datele sociale şi spirituale specifice personajului. Nimic altceva nu se *potrivea* mai bine, mai exact. Sinuciderea, în ziua nunţii, e logică la modul absolut şi pe deplin încadrată în subiect, nu conţine fie şi cea mai slabă urmă de artificialitate.

Caracterul de jertfire de sine şi de renunţare al gestului care încheie piesa mai are o semnificaţie: dovedeşte că Nastasia se voia cu adevărat – *şi chiar era* – deasupra mahalalei. Pe sine se pedepseşte eroina, nu numai pe Vulpaşin. Se răzbună, însă pierind.

Era, aşadar, deasupra mahalalei, totuşi nu de tot: gestul ei „melodramatic şi senzaţional" o înnobilează întrucât nu e omor, dar o coboară la nivelul mediului tocmai prin sordidul său patetism, prin faptul că aparţine recuzitei imaginative a cititorilor, în traducere prescurtată, a lui Ponson du Terrail.

Nastasia e o biată floare de maidan şi un produs al mahalalei; sinceritatea, curajul, dârzenia şi refuzul de a recurge la un act care să nu fie de autojertfire colorează şi înmiresmează şi înfrumuseţează floarea aceasta a rubricii faptelor diverse cu un parfum şi o culoare pogorâte din alte mai suave, mai duioase şi mai nobile sfere, scoţând-o din limitele strâmte ale melodramei, proiectând-o în cartiere psihice şi literare depărtate de ale ursitei sale, pe undeva între dramă şi tragedie şi, cine ştie, în locuri de milostivire.

# CITIND DESPRE PICTURA MURALĂ ÎN EPOCA LUI MATEI BASARAB

I se poate oricui întâmpla, în timpul unei călătorii sau datorită cine ştie cărei împrejurări, să nimerească într-un castel. Îşi va desfăta ochii trecând prin vaste şi numeroase încăperi, pline de obiecte care de care mai rafinate şi mai atrăgătoare. Cu toate că îşi dă prea bine seama că nu îi este menit a petrece printre atâtea frumuseţi decât vreo câteva ore sau clipe, vizitatorul se simte euforic; nu-i acasă la el, n-are ce căuta în locul acela mult peste capacitatea lui de receptare sensibilă şi de înţelegere mintală. Dar îşi acordă iluzia de a fi parte integrantă a spectacolului şi de a se socoti oarecum înălţat şi îmbunătăţit de însăşi splendoarea vremelnicului mediu înconjurător.

Aşa şi cu cititorul unei cărţi care-l depăşeşte prin erudiţia, gingăşia ori fantezia ei. Nu pricepe decât în parte, e perfect conştient de inferioritatea lui, dar îi prinde bine a veni, oricât de puţin, în contact cu o lucrare de calitate; ceva din corola ei pare a se răsfrânge şi asupră-i, a-l evghenisi, a-l binecuvânta.

Cărţii Corneliei Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab* (Meridiane, 1980) îi datorez o impresie asemănătoare. E o carte de strictă specialitate, nu-i o carte uşor accesibilă şi nu-mi este desigur permis a o judeca ori pretinde a fi înţeles toate savantele consideraţii ale autoarei asupra temei tratate. Citind-o, pot însă afirma că m-am aflat fericit; măiestrita punere în pagină, impecabilitatea grafiei, splendoarea ilustraţiilor, delicateţea amănuntelor tehnice crează prin ele însele o atmosferă întru totul prielnică ochiului, cugetului, inimii. Iar textul – oricât ar pune la încercare cunoştinţele lectorului de rând – tot transmite informaţii despre căldura, bucuria şi veneraţia care neîncetat au însoţit-o pe autoare în redactarea acestei lucrări consacrate unui

subiect în aparenţă sever şi destinat doar profesioniştilor, de fapt interesant şi îmbietor pentru oricine nu se declară cu tot dinadinsul vrăşmaş şi surd şi orb în raport cu în genere puţin cunoscutele şi incontestabil minunatele produse ale artei noastre bisericeşti.

Epoca lui Matei Basarab – de care se ocupă Cornelia Pillat – nu străluceşte cu aceeaşi năvalnică intensitate ca a domnitorilor Ştefan cel Mare şi Petru Rareş. Operele ei nu ar fi smuls probabil strigătele de entuziasm şi uimire ale lui Iosef Sztrygowski şi Paul Henry în faţa picturilor murale din nordul Moldovei. Nu duc totuşi lipsă de calităţi şi de putere de atracţie. Cornelia Pillat, rezumând, le-a definit pe bună dreptate ca vădind mai presus de orice echilibrul şi moderaţiunea. Şi nici aceasta nu-i puţin lucru. Arta şi cultura nu trăiesc şi nu se manifestă numai prin puncte maxime, soarele nu-i permanent la zenit, iar poet, pictor sau romancier nu e cel care a făurit o singură dată o capodoperă, e acel care fără întrerupere a scris ori a pictat, izbutind a făuri şi lucruri excepţionale şi multe altele la un nivel care nici nu şochează prin imperfecţiune, nici nu provoacă emoţia rezervată desăvârşirii. Această lume de mijloc, pe de-a-ntregul nobilă, este aceea care, prin constanţa ei, autentifică un artist, o cultură, simţul artistic al unui popor.

Frumoasa, neguraliva, ponderata carte a Corneliei Pillat – despre o epocă şi ea caracterizată prin măsură, moderaţie, modestie, sinceritate în dragostea de podoaba cu privire la care ni se spune că se înveşmântează puterea supremă şi râvnă întru ducerea la bun sfârşit a lucrărilor închinate dedublării lăcaşurilor de cult în eclesii şi totodată în sălaşuri de artă – întăreşte din nou un adevăr deopotrivă dedus din experienţa vremurilor şi de intuiţiile judecăţii sănătoase.

Este bine să nu ne aţintim cu exclusivitate privirea asupra capodoperelor şi monumentelor fără seamăn. Este o dovadă de maturitate şi de înţelepciune a şti să desprindem credinţa, avântul, puterea şi acolo unde au durat scrieri ori picturi ori

clădiri şi ornamentaţii în care sunt manifeste iscusinţa, talentul şi bunăvoirea deşi nu colcăie geniul şi tumultul. Sfinte sunt, o ştim, doar nunta şi începutul; dar viaţa, după aceea, poate şi ea fi cinstită şi se învrednici de curăţie, după cum arta nu-i exclusivitate numai pe culmi şi piscuri.

Lecţia picturii murale din epoca lui Matei Basarab – aşa cum e analizată, expusă şi comentată de Cornelia Pillat – ne îndeamnă către fermitate în convingerea că la toate gradele arta noastră în drumul spre neîntinata perfecţiune dă dovadă de un instinct sigur şi acut al frumosului.

Pe voievodul Matei Basarab istoricilor le-a plăcut adeseori a-l denumi bun gospodar. Epoca lui beneficiase – pe mai toate tărâmurile – de o fericită gospodărire: tipărituri, legiuiri, monumente artistice. Cornelia Pillat a urmărit printre altele tema Judeţului de apoi. Faptul că apare frecvent în pictura murală a vremii e şi ea o dovadă de chibzuinţă: nu se cade ca omul cuminte să se gândească la sfârşitul său? Să se pregătească pentru ce este hărăzit a se împlini? Facerea binelui şi făurirea frumosului sunt două căi netede pentru orice ins care se grijeşte de sufletul său. Pictura murală a unei domnii cu preocupări gospodăreşti ne-o dovedeşte în imagini robuste, pe care evocându-le cu pricepere şi drag, Cornelia Pillat îşi câştigă un merit sigur ce nu va rămâne, credem, trecut cu vederea.

# O PICTURĂ FENOMENOLOGICĂ

Tema-obsesie-imagine declanşatoare a expoziţiei lui Ion Dumitriu (la sala Simeza din Bucureşti oct.-noi. 1984) este carul, carul ţărănesc încărcat cu paie ori cu fân. Mai sunt şi câteva din obiectele sau aspectele obişnuite ale vieţii săteşti: jugul, fânăria, şopronul, buştenii, grinzile, bârnele, uşa de intrare în casă prinsă între două ferestre mici şi alcătuind un soi de cruce tau, balamalele porţii. Materialul preferat pare a fi lemnul; figura geometrică: pătratul; perspectiva şi racordările: în unghi drept (deşi intervin şi câteva roţi); tonalitatea: dură (aş zice brută), strict descriptivă, fenomenologică; ritmul: static ori şi al vârtejurilor (vântul, focul). Prezente sunt şi sârme, fire (metalice), rombul, zidul de lemn, şarpantele, cadrul-antenă.

Spectacolul e înregistrat la un nivel de bună seamă strict perceptual. Cei doi maeştri ai lui Ion Dumitriu se numesc Q.S.F. Tertullianus şi G.A.E. Husserl. Ca şi pentru Tertulian, în pictura aceasta a percepţiei directe, *animus* şi *anima* se confundă; corpul şi sufletul, corporalitatea şi intelectul nu se deosebesc; cunoaşterea nu se opune simţirii senzoriale; ideile nu fac concurenţă concretului şi se împacă de minune cu vizibilul. Iar dihotomia peisaj-melancolie (la noi evidenţiată şi subtil analizată de Andrei Pleşu) e tăgăduită.

Întocmai ca în sistemul epistemologic-ontologic al lui Husserl, perceperea senzorială, total neîmpiedicată de ecrane ideale, nu îndepărtează de esenţe, nu urmăreşte a le escamota. Pictura lui Ion Dumitriu e cinstită, dreaptă. Pentru că artistul şi-a îndreptat ochii numai înspre realitate, înspre cea mai simplă; şi precum frumos grăiesc vechile noastre texte, a cercetat-o cu gene curate, iubitoare de adevăr, grijulii în fereala de viclenie şi deşertăciuni, cu faţa întoarsă de către artificial, podoabe şi

complicații. Astfel a lucrat pictorul mereu: lipsit de prejudecăți și calofilie, nedeșertând paharul somptuosului ori apretării.

Esența, atunci, la acest anti-Matisse, unde se află? Nu-i cumva jertfită de dragul achiesării la un obiectualism cu iz de artă reflectant-realistă? Husserl e cel care poate întru totul apăra atât de implacabilele pânze ale lui Ion Dumitriu. Esența nu-i lipsă, e acolo, pe deplin, în obiect, în peisaj, în forme, în lucruri. Fiindcă percepția aici e „reală", întocmai ca la Husserl. Nu întâlnim nici idealism nici realism; nu „gândirea" predomină, ci o percepție „totală" care duce de-a dreptul la esență, contactul nemijlocit cu substanța, cu *ousia*, cu lucrul în sine. Rezultatul, firește, va fi nițel dinspre matematică și fizică (respectiv geometrie și optică), bine venindu-ne a nu uita că Husserl și-a început activitatea universitară ca matematician și logician.

Pictura aceasta „cinstită", nesulemenită, „la obiect", prin însăși reitatea ei principală ajunge a fi profundă, fermecătoare și chiar „simbolică". Lemnul depune parcă mai puternic decât orice alt material mărturie pentru candoarea și totodată expresivitatea tablourilor: lemnul cu frumusețea, sacralitatea, blândețea și savoarea lui și cu întregul arierplan al duioșiei (ori și misterului, spaimei) pădurilor. E și o dovadă de încredere (ca la Heidegger) în soliditatea sa fidelă: ca bârnă și grindă, ca element de construcție, ca frate bun al omului în opera sa orânduitoare a spațiului. Omul, altminteri, și ființele sunt absenți: totuși se simte relația de încredere dintre obiecte și oamenii care le folosesc. Lecția e limpede chiar și în penurie de viețuitoare: anume că secerătura, lucrurile și uneltele spun fără ocolișuri facerea și tăria mâinilor omenești.

Esența așadar nu-i jertfită. Și în consecință nici emoția. Corporalitatea se manifestă ca nepotrivnică spiritului, dând ascultare învățăturii lui Tertulian, nedespărțindu-se de „idealitate". Totul, de altfel, la Ion Dumitriu e lemnos, dreptunghiular. Aspru, „închegat", îndârjit; nu și ostil. Sunt deschizături prin care se văd paiele și fânul învârtejite. Înlăuntrul șopronului nu mai dăm de static și dur, acolo e foc, duh și acțiune; volbură, ca și în miezul cel mai de taină al atomului.

Dar jugul, care şi el stăruie? În rezonanţă şi armonie cu apatia, răceala şi învârtoşarea celorlalte obiecte pictate, nu blochează nici el desprinderea de către privitor a sinei lucrurilor, a zvâcnetului neexteriorizat, sub anestezie dar consubstanţial formei.

Aşa fiind, pot afirma că severa şi neferchezuita pictură a lui Ion Dumitriu confirmă – contrar aparenţelor sau grăbitei cercetări – două enunţuri din *Jurnalul* lui Delacroix, reproduse în *A treia dimensiune* a lui Radu Petrescu. „Cel dintâi merit al unui tablou este de a fi o sărbătoare pentru ochi"; „Ochiul multora e fals ori inert; ei văd obiectele literal, dar fineţea (l'exquis) nu o văd".

Fineţea aceasta – altfel spus farmecul, aura, duhul, fondul arhetipal, surpriza, palpitaţia pitită înapoia inertei sfidări a materiei, adevărul unei picturi, expresie (cu sau fără voie psihosomatică) a fenomenologiei din vechime (Tertulian) şi contemporaneitate (Husserl) – este accesibilă (de nu şi inerentă) metodei alese de Ion Dumitriu.

Da (şi nu-i diferit la Andreescu, Luchian şi Horia Bernea), materia nu-i mai puţin scăldată de inteligenţă şi „poezie" decât intelectul, iar formele nu sălăşluiesc mai prejos cât priveşte capacitatea provocării emoţiilor superioare decât idealul. Astfel cuvântă – mie unuia cel puţin – robust migălitele tablouri ale unui artist pe care, sub armură, îl bănuiesc a fi bogat în simţire şi patos.

Să îndemne oare o psihanaliză a materialelor dure la descoperirea refulării (stăpânirii, mistuirii) unui foc lăuntric? Paie? Fân? Bârne încopciate în fier? Uşi ferecate în balamale? Luciul rece al strălucirii? Nu, flăcările iubirii pe care orice discretă concepţie fenomenologică a lumii le ştie contopite în existentele obiectualităţi poate la fel de vârtos ca în tematicele idealismului. Melancolie a reităţii! Ciudat efect al duplicitarei conexiuni dintre lume şi artă.

# VRAJA LEMNULUI

Codrul, dintotdeauna, a fost frate cu românul. Aşadar lemnul. Atracţia exercitată de lemn asupra ţăranului român nu se explică doar prin consideraţii de ordin economic şi ecologic, intervine aici o certă afinitate spirituală. Ca material de construcţie şi ornamente, lemnul se prezintă cu însuşiri osebite de ale tuturor celorlalte. Ele ţin de categoria fascinatoriului: lemnul e cald, e prietenos, e smerit dar şi august, şi e mai ales *viu*. De aceea când pătrunzi într-o regiune în care de precădere se bucură construcţiile din lemn ori păşeşti într-o încăpere unde pentru făurirea obiectelor, uneltelor şi podoabelor a fost folosit de preferinţă lemnul, simţi de îndată diferenţa de intensitate radiantă şi chiar de aură. Lemnul emană raze cu totul altele decât piatra ori metalul (şi stabileşte, neîndoielnic, distanţe ca de la cer la pământ între el şi materialele plastice), raze discrete, învăluitoare, dotate cu bunăvoinţă, forţă calorică şi comunicativitate.

Acei care, ca mine (născut în cuprinsul unei fabrici de cherestea), au putut cunoaşte de mici ispita lemnului vor înţelege uşor de ce am fost captat de ultima expoziţie a pictorului Ion Dumitriu (sala Simeza din Bucureşti, aprilie-mai 1987), cu închipuiri îndreptate spre şuri, fân, iarbă, paie – componente ale decorului natural vizibil –, dar şi cu altele, majoritate, înfăţişând secţiuni transversale în trunchiuri de copaci. Am întinerit pe loc cu multe decenii, am verificat afirmaţia lui Proust: cum că memoria noastră este în primul rând olfactivă. Mirosul înţepător (şi fără de seamăn) al rumeguşului de după ploaie m-a înstăpânit şi o dată cu el fiinţa întreagă mi-au invadat-o vechile amintiri:

stivele de scânduri, grămezile de buşteni, cuburile de lemn brut şi de lemn lustruit, ferăstraiele, gaterele, palanele, basculele, maldărele de scamă lemnoasă. Curtea unei fabrici de cherestea (prevăzută cu şine şi vagonete), ce feerie pentru un suflet de copil! Şi îndepărtatul rai, reconstituit, m-a petrecut în vreme ce priveam pânzele lui Ion Dumitriu, îndrăgostit şi el de lemn, artist care cu neabătută răbdare, tăcută evlavie şi nesăbuită râvnă a pictat pe câteva zeci de pânze – tot ciclul „cap de grindă" – secţiuni transversale în trunchiuri de copaci.

Monotonie? Obsesie? Limitare? Nu, dragoste, patimă, lealitate; deplină cunoaştere a frumuseţii şi misterului sălăşluitoare în partea cea mai intimă şi mai de taină a copacului. Poezia nervurilor, geometria compunerilor săvârşite de substanţa vie, labirintul liniilor drepte şi curbe, mreaja cercurilor concentrice, dispersia punctiformă a sevei, neepuizata complexitate a unor miniuniversuri nici unul la fel ca celălalt. Iar sensibilitatea şi cugetul receptorului: uimire şi uşoară ameţeală ce-şi află izvorul în priveliştea de straşnică rigoare şi în slobodele salturi ale camerei de luat vederi.

Pictura ca stare poetică. Secţiunile acestea transversale sunt stări poetice, impactul lor este producător de emoţie poetică, atenţia pictorului se dovedeşte, conform reţelei valéryene, a fi modalitatea poetică. Pictura ca dezvăluire şi descoperire, soi de viziune mescalinică (de cât răzbate în mărunţimi) prin care ce s-ar zice simpla grafică, imagine neutră ori rece examen *telquel*-ist se preface în lucrare de adevăr (*Geschehen der Wahrheit*), insinuare în adâncul ascuns al obiectului contemplat, în sinea-i inimitabilă.

Ion Dumitriu e un prieten, un devotat şi un credincios al lemnului. Cine şi-ar fi putut închipui că secţiunea transversală a unui trunchi de copac deţine atâta putere, eleganţă, precizie şi prestigiu! Întru nimic inferioară reflectării unui fragment de cer

cu pulbere galactică în arierplan. Solemnitate, orânduială şi pulsaţie energetică. Iar ochiul se apropie respectuos, sedus, delectat, cu teama de a nu fi cumva indiscret dar şi hotărât a privi fără sfială. Fiecare secţiune e un univers totodată finit şi infinit, o arie de sistematică şi *făcătură*, o vietate.

Şi cei care nu-s prieteni din copilărie cu lemnul şi copacul (neîntrerupt implicaţi în mitica, simbolica şi metafora omenirii) nu vor putea rezista, vor fi prinşi de tăriile găzduite în forme de viaţă vegetală superioară. Aceasta ne şi demonstrează pânzele lui Ion Dumitriu: că viaţa e formă, luare de formă, întrupare în cuante dinamice, în stări ale aglutinării, în focare de fascinaţie.

Un suflu de statornicie, continuitate şi vechime străbate făpturile acestea bio-matematico-picturale, poemele acestea modest colorate ale înfrăţirii cu unul din cei mai de temei ortaci ai omului de-a lungul preistoriei şi istoriei lui. Să fie oare frăţia aceasta spre amurgire? Să fie ameninţată în chiar esenţa ei? Ion Dumitriu depune mărturie în sprijinul unei speranţe care e şi o convingere: că e de neclintit legătura dintre om şi lemn nu numai în peisajul românesc ci şi pe tot întinsul planetei dăruită cu minunile acestea ale neuniformităţii, robusteţei şi graţiei: lemnul, copacul, pădurea.

Vizitaţi unul dintre ţinuturile unde lemnului din arhaic şi până acum i s-a adus necurmat prinos de recunoştinţă şi încredere, precum Vrancea, Rucărul, Maramureşul. Opriţi-vă în dreptul porţilor maramureşene, a bisericuţelor de lemn, a caselor cu cerdac şi priviţi apoi planşele anatomice ale lui Ion Dumitriu. Veţi percepe o indisolubilitate, vă veţi simţi foarte aproape de una din cele mai specifice şi mai înduioşătoare ciudăţenii ale trăirii omului pe bogatul în diversităţi pământ: fidelitatea în prietenie. Secţiuni transversale în trunchiuri de copaci? Nu, misterioasa ectoplasmă care uneşte – până la extincţia celor două specii – două aspecte ale elanului vital într-un cosmos ce pare a

fi în cea mai mare parte a sa de gheață și de foc, unde nu știm dacă arborele vieții a mai răsărit și-n alte puncte. Aici, la noi, desigur, da. Și bun, drept, emoționant lucru a făcut Ion Dumitriu cutezând a scoate în vileag pe calea cea mai directă – calea artei – textura lăuntrică a străvechiului nostru prieten, unicat și el, ca și noi, în cât ne este îngăduit să vedem din severa tridimensionalitate.